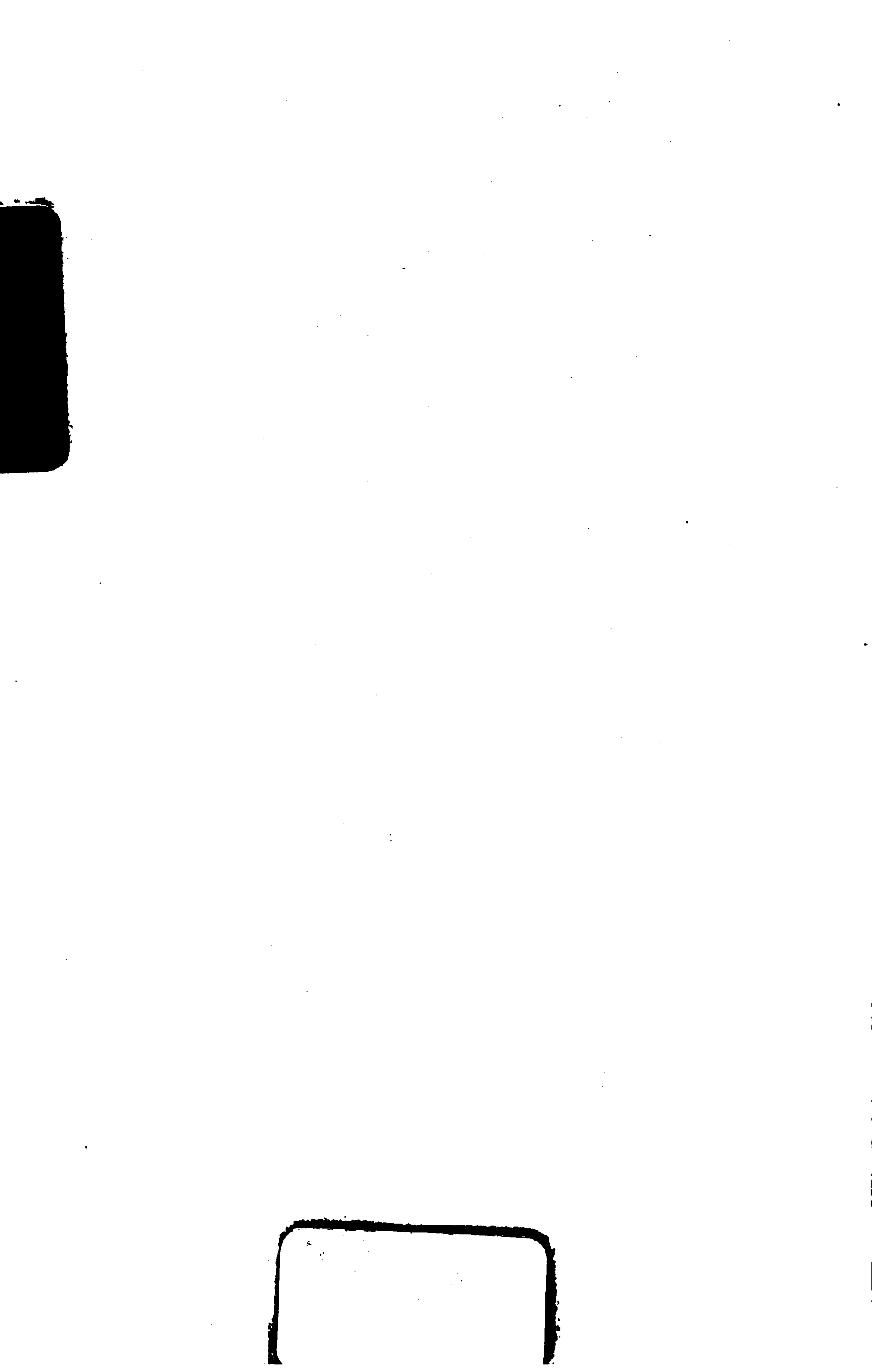

UC-NRLF
$B 148 769



Die Litteratur
am Jahrhundert-Ende

Von Max Lorenz

Inhalt:



Stuttgart 1900
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Lorenz, M. Die Litteratur am Jahrhundert-Ende. Or.-Umschlag. Stuttgart 1900. 2. —
*Aus dem Inhalt: Hauptmann — Hamsun — Maeterlinck — Fontane.

Die Litteratur am Jahrhundert-Ende

Von

Max Lorenz



Stuttgart 1900
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Die in diesem Buch enthaltenen Abschnitte sind als einzelne und selbständige Artikel schon — mit einer Ausnahme und in etwas anderer Form — in den „Preußischen Jahrbüchern" erschienen, für die ich im verflossenen Jahr Litteratur- und Theaterberichte geschrieben habe. Dennoch ist das Buch eine in sich geschlossene Einheit, da jene Artikel von vornherein von einem bestimmten Standpunkt aus und nach einheitlichem Gesichtspunkt verfaßt worden sind.

Durch die Kunst vermag sich die Seele in ihren tiefsten Erschütterungen und feinsten Zuckungen zu offenbaren. Darum kommt in den Kunstwerken einer Zeit die Seele dieser Zeit am reinsten und deutlichsten zu erschöpfendem Ausdruck. Die Entwickelung der Kunst beziehungsweise der Litteratur hat so zu ihrem Inhalt gleichzeitig die Entwickelung der Seele. Es ist nun die Frage nach dem Zustand und der Herkunft, dem Sein und dem Gewordensein der modernen Seele, die

mich bei der Betrachtung der Litteratur unserer Tage hauptsächlich reizt, so daß ich dieser Litteratur also viel weniger als Schöngeist, denn als Psychologe und Historiker — sozusagen als psychologischer Historiker — mit objektiver Schaulust gegenüberstehe. Das ist der Standpunkt, von dem aus das Folgende geschrieben ist.

Berlin-Steglitz, im Herbst 1899.

Max Lorenz.

Inhalt.

Der Naturalismus.

Es ist bekannt, daß die Litteratur des letzten Jahrzehnts durch das Schlagwort des „Naturalismus“ ihr Gepräge erhalten hat. Doch dies Gepräge drang nicht so tief, daß es nicht heute bereits verwischt sein sollte. Man spricht in der That, schon seit einiger Zeit, von der Ueberwindung des Naturalismus. Um unter manchen nur einen zu nennen: Hermann Bahr, der mit sensibelster Neuerungssucht alle Phasen und Nüancen modernster Kunstentwickelung in eigener Seele mit durchgemacht hat, widmet seine unter dem Titel „Wiener Theater“ gesammelten Recensionen dem Altmeister der Wiener Theaterkritik, Ludwig Speidel, mit der Erklärung, zeigen zu wollen, „wie ich von unsicheren, aber desto heftigeren Forderungen einer recht vagen Schönheit nach und nach doch zu einer reinen Ansicht der dramatischen Kunst gekommen bin und das Theater, was denn sein Wesen sei, erkannt habe. Dies verdanke ich Ihnen allein. Durch Ihre Worte ist mir der Sinn aufgegangen, von Ihnen habe ich gelernt, was das Drama soll, durch Ihre großen Forderungen bin ich von den Launen frei geworden.“

Aber nicht nur die Kunstkritik, sondern auch das Kunstschaffen selber hat sich zum großen Teil aus den Banden des Naturalismus gelöst, wovon später noch vielfach zu handeln sein wird.

So wäre es denn überflüssig und unzeitgemäß, noch auf den zunächst folgenden Seiten vom Naturalismus als einem Gewesenen und Ueberholten zu reden, wenn es mir nicht darauf ankäme, von diesem Naturalismus, seinem Wesen, seiner Entwickelung, seiner Bedeutung für das künstlerische und überhaupt geistige Leben unserer Zeit eine Auffassung im Zusammenhange darzulegen, die von der sonst und allgemein üblichen abweicht und die zugleich auch die Nachfolger und „Ueberwinder" der naturalistischen Periode in einem bestimmten charakterisierenden Lichte erscheinen läßt.

Was heißt denn überhaupt Naturalismus?

Es ist gar nicht so einfach, darauf klipp und klar eine unzweideutige Antwort zu geben. Die Rückkehr der Künstler zur Natur — könnte man meinen. Aber was ist Natur? Ist ein Gedanke, ja sogar eine Gedankenkette, ein Gedankennetz nicht auch eine ganz „natürliche" Leistung unseres Gehirns? Und ist die Phantasie nicht gleichfalls ein ureingeborener Bestandteil der Menschen- und besonders der Künstlerseele? Warum sollte denn ein im Gehirn keimender Gedanke weniger „Natur", weniger selbstverständlich, weniger notwendig sein, als ein aus der Erde sprossender Baum?

Zunächst und am ehesten läßt sich der Naturalismus als Gegensatz zur vorher herrschenden Kunstrichtung begreifen. Der Naturalismus steht im Verhältnis der Opposition und Negation zur alten „idealistischen" Kunst,

die mit einer idealistischen Weltanschauung im Zusammenhang steht. Solcher Anschauung erscheint die Welt in ihrem tiefsten Wesen vernünftig, gut und schön. Die Welt und all ihr Wesen als im tiefsten Grunde „schön“ darzustellen, ist Aufgabe des Künstlers. Damit ist nicht gesagt, daß der Künstler nur den Stoff ergreifen darf, der an sich schon schön ist. Aber die Gesamtwirkung des Kunstwerks muß schön und „erhebend“ sein. In seiner gelehrten und geistreichen „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“ behauptet Lotze, „daß alle Kunstthätigkeit als eine Wiederholung und Wiederaufrichtung des Universums anzusehen sei.“ Besonders zu beachten ist der Ausdruck „Wiederaufrichtung“, wodurch doch ein Zerstören, Umstürzen vorausgesetzt ist. Gewiß — der flache Verstand und das seichte Empfinden der Alltagsmenschen vermögen nicht das tiefste Wesen des Universums und den innersten Zusammenhang aller Dinge zu begreifen; sie urteilen nach persönlicher Willkür von Fall zu Fall; für sie ist die Welt eine Summe von Stücken, kein Organismus, kein Kosmos. Das geläuterte Denken des Philosophen und das intuitive Anschauungsvermögen des Künstlers aber kommen auf den tiefsten Grund des Universums, erkennen und empfinden es als vernünftig der eine, schön der andere. Von solcher Auffassung aus ergeben sich z. B. für die Tragödie, diese reifste Frucht künstlerischen Schaffens, die Begriffe der „Schuld und Sühne“ und der „poetischen Gerechtigkeit“, des künstlerischen Abbildes der ewigen Weltgerechtigkeit. Dem idealistischen Künstler erscheint das All und er selber darin von einer überlegenen geistigen Kraft durchtränkt, belebt und erhoben.

„Der Gott“ ist in ihm, dem Künstler, und ihm erkennbar in allen Dingen.

Wenn aber die Herrschaft solcher idealistischen Weltauffassung gebrochen ist, wenn eine neu aufkommende Generation nicht mehr an eine im Grunde vernünftige und schöne Welt zu glauben vermag? Was bedeutet das für die Kunst? Zunächst tritt sie in Opposition und negiert die bisherigen Kunstwerke. Deren Regeln erkennt sie nicht mehr an. Die alten Gesetze sind nicht mehr bindend. Was bisher als schön und erhebend gerühmt wurde, wird als verlogen und hohl verhöhnt. Was ist schön? Warum eigentlich soll die Kunst das Schöne darstellen? Alles wird bestritten und bezweifelt. Die neue Richtung macht sich zuerst als eine Art Bilderstürmerei geltend. Sie ist stärker in der Kritik, als in der Produktion; und die Kritik zeigt vielmehr, warum es nicht so sein soll, wie bisher, als daß sie Grundsätze für ein neues Schaffen aufstellte. Diese „Revolution der Litteratur“ machte ihren tosendsten Lärm etwa um die Mitte der achtziger Jahre.

Dieser Lärm hat sich nie zu einer Harmonie geläutert. Er ist verhallt. Kein Ton davon erklingt mehr in unseren Tagen. Es gibt kein Werk aus jener Zeit, das heute noch genannt und gelesen wird. Und es wurde damals doch eine ganze Reihe zum Teil mehrbändiger Romane geräuschvoll auf den Markt geworfen. Es waren brutale, ungeordnete, tumultuarische Werke, es war eine Litteratur der Opposition, von dem Wunsche beseelt, dem Bisherigen und Herkömmlichen möglichst hart ins Gesicht zu schlagen, es anders, ganz anders zu machen, als es die Dichter bisher gemacht hatten. Keiner

dieser Autoren ist zu einem ersten, heute allgemein anerkannten Platze durchgedrungen. Viele sind inzwischen nach anderer Richtung abgeschwenkt, manche sind verschollen. Es waren nicht Erfüller, sondern nur Vorkämpfer einer neuen Kunst. Doch auch das ist ein Verdienst. Es hat keinen Zweck, die Namen der Führenden aus jener Zeit zu nennen. Interessant aber ist es, zu bemerken, daß der Leipziger Verlag, in dem jene erste naturalistische Gruppe in Deutschland sich vereinigte, jetzt neben mancherlei anderem besonders Schriften mystischer und theosophischer Tendenz vertreibt.

Der Naturalismus trat also zunächst als Opposition gegen eine idealistische Weltanschauung und Kunstrichtung auf. Man glaubte nicht mehr an eine im tiefsten Grunde vernünftige, gute und schöne Welt. Die Kunst durfte eine solche darum auch nicht mehr abbilden. Die Schönheit wurde als Lüge verhöhnt und die Wahrheit sollte der Leitstern der neuen Kunst sein. Was ist Wahrheit? Das Leben in seinen tiefsten Problemen und bis zu seinem geheimsten Grunde darzustellen, darauf mußte von vornherein verzichtet werden. Denn hier war und ist überhaupt noch keine anerkannte Wahrheit entdeckt. Konnte man nicht gleich in tiefste Tiefen steigen und in dunkelste Abgründe hineinleuchten, so mußte man eben an der Oberfläche bleiben. Und es ziemte sich doch eigentlich auch, es war ordnungsgemäß und bescheiden, mit dem Nächstliegenden, Erkennbaren anzufangen. Es konnte zunächst nicht so sehr darauf ankommen, tiefste Wahrheiten empfinden zu lassen, als vielmehr das Wirkliche deutlich zu geben, das Wirkliche der Außenwelt, wie es nackt und unmittelbar vor die Sinne trat. Das

Wirkliche, die Erscheinungen der Außenwelt sollten möglichst getreu und unverfälscht zur Darstellung gelangen. Unvoreingenommen, ohne vorgefaßte Meinung, ohne den Willen zu einem von vornherein gewünschten Ergebnis muß man vor den Gegenstand treten, mit einer Seele, die einem vollkommen glatten, ebenen Spiegel gleicht und so ein Bild genau auffangen kann. Man muß sich den Dingen hingeben, von ihnen aus auf sich in aller Ruhe wirken lassen, um genaue Eindrücke zu erhalten. Das alles heißt: man muß möglichst unpersönlich, möglichst weich, blaß, farblos, zart sein. Man muß objektiv sein. Und das bedeutet: die Menschenseele wird zum Gegenstand, zur Sache, darein die Dinge ihre Eindrücke genau pressen. Die Dinge und die Verhältnisse haben das Uebergewicht und drücken mit ihrer Last und Schwere auf die wachsweiche Menschenseele. Die Verhältnisse und Dinge sind gewissermaßen die wirkenden Subjekte und die Seele ist das Objekt. Es ist das eine eigentümliche Verkehrung der gewöhnlich zwischen Menschen und Dingen angenommenen und zum Ausdruck gelangenden Beziehung. Der Mensch ist den Dingen unterthan geworden. Die Verhältnisse — das „Milieu" — beherrschen und bestimmen ihn. Das ist das Wesen des Naturalismus, der somit eigentlich auf eine alte und bekannte philosophische Hauptfrage führt, nämlich auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Geist und Natur. Der Naturalismus beantwortet mit den Mitteln der Kunst diese Frage im materialistischen Sinne.

Auf das Verhältnis zwischen Naturalismus und Materialismus komme ich noch zu sprechen. Zunächst indes leite ich aus dem dargelegten Grundcharakter des

Naturalismus einige vielfach bemerkte und manchmal getadelte Eigenheiten naturalistischer Kunstwerke ab. Dem naturalistischen Drama ist es oft vorgehalten worden, daß es gar kein eigentliches Drama sei: denn ihm fehle die Handlung. Das naturalistische Bühnenwerk kann aber seinem Wesen nach gar keine lebhaft bewegte, vorwärts stürmende Handlung haben. Handlung erfordert einen Handelnden. Der Handelnde muß notwendigerweise eine lebendige Kraft in sich haben, die erst zur Handlung befähigt. Im Leben wie im Drama kann diese Kraft entweder im Menschen sitzen, der dann bestimmten Zielen aktiv zustrebt, oder außerhalb des Menschen, über ihm: dann nennt man sie Schicksal. Demgemäß haben wir einerseits das Drama der individuellen Verschuldung, das die Kunst des bürgerlichen Zeitalters beherrscht und dessen Klassiker Schiller ist. Andererseits gibt es die Schicksalstragödie der Griechen. In beiden Fällen wird das Drama von einem Sturm der Geschehnisse durchschauert. Das ist beim naturalistischen Bühnenwerk unmöglich. Hier sind die Menschen unterdrückt von den Dingen, Sklaven der Verhältnisse. Sie können gar nicht aus sich heraus mit Leidenschaft handeln, mit Bewußtsein nach selbstgesteckten Zielen ringen. Das naturalistische Drama kennt nicht das, was man einen „führenden Helden“ nennt. Sämtliche Dramen Gerhart Hauptmanns beweisen das, einschließlich des „Florian Geyer“. Andererseits kann im naturalistischen Drama auch nicht eine übermenschliche und überirdische Schicksalsmacht herrschen, die mit Bewußtsein zu höheren Zwecken über die Menschenkinder hereinbricht. Solch eine höheren Zwecken dienende geistige Potenz kann der

naturalistische Wirklichkeitsdichter nicht verwenden, weil sie eben nicht wirklich, d. h. nicht sinnlich wahrnehmbar ist. Die Verhältnisse sind hier vielmehr dumpfe, hart lastende und schwer bewegliche Zustände, meistenteils sozialer Natur. Man denke an „Die Weber", „Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen". So angesehen, wird es klar, daß vom naturalistischen Bühnenwerk gar nicht eine lebhafte Handlung zu verlangen ist. Die widerspricht seinem innersten und eigensten Wesen. Es ist eine ganz oberflächliche Betrachtung, die zu der Forderung kommt: der Dichter soll eine Handlung erfinden und soll lernen aus den Vorbildern anderer und früherer Zeiten. Es ist hier gar nichts mit Belehrung und Lernen gemacht. Auch die Dinge der Kunst sind, wie sie sein müssen, entsprechend dem Zustand der Zeitseele, des Zeit- und Kunstcharakters.

Man hat es ferner dem Naturalismus vorgeworfen, daß er so oft das Leben der kleinen Leute, der Armen an Geld und Geist, der Gedrückten darstelle. Auch das muß er, seinem geistigen Charakter nach. Dieser geistige Charakter ist selber — wie oben ausgeführt ist — unterdrückt sein, abhängig sein, anheimgegeben sein den Eindrücken der Außenwelt. Jeder geistige Zustand, jede Seelenverfassung strebt notwendigerweise zu ihrer Objektivierung und Bethätigung einem entsprechenden Stoff zu. Es ist also gar nicht Mitleid oder gar revolutionärer Drang, sondern die innere Zusammengehörigkeit von Geist und Stoff, Seele und Materie, die den Naturalisten zum Dichter derer macht, die unter dem Druck des Elends leiden. So gehören innerlich, aber einander völlig unbewußt, Naturalismus und Proletariat zusammen. In

beiden hat die Seele unserer Zeit denselben Ausdruck erhalten, nur in verschiedener Form: das eine Mal in künstlerischer, das andere Mal in sozialer.

Die Analogie zwischen Naturalismus und Proletariat läßt sich übrigens noch weiter verfolgen. Das Proletariat hat bekanntlich eine eigene Weltanschauung, eine bestimmte Philosophie, die von Marx formulierte „materialistische Geschichtsauffassung". Die besagt in der hierher gehörigen Stelle: „Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt." Das bedeutet doch im großen ganzen die Abhängigkeit des Psychischen und Ungreifbaren von gewissen sachlichen und materiellen Verhältnissen. Es ist das durchaus eine Analogie zu dem oben dargelegten innersten Wesen des Naturalismus. Der Mensch vermag aus seiner Seele heraus mit freier, schöpferischer Kraft nichts; er ist den Dingen anheimgegeben und ihren Eindrücken, die ihn schieben und formen.

Ich werde später, wenn ich auf Gerhart Hauptmann zu sprechen komme, auf den Zusammenhang zwischen Naturalismus und Lyrismus, Wirklichkeitsdichtung und Phantasiestück hinzuweisen haben. Der Naturalist fühlt sich den Dingen unterthan. Er leidet unter ihren Eindrücken. Leiden zeugt Sehnsucht nach einem freieren Zustand. Er strebt, zwischen und unter den Verhältnissen weg und darüber hinaus zu gelangen in eine weichere, wonnigere Welt. Das lyrische Phantasiestück und das Märchen ist das künstlerische Be-

freiungsmittel des naturalistischen Individuums. Auch das Proletariat leidet unter dem Druck der Verhältnisse und strebt empor zu freieren Höhen. Der Zukunftsstaat ist das phantastische und ideologische Befreiungsmittel der proletarischen Masse. Dieser Zukunftsstaat hat gar keine Bedeutung als Realität für irgend eine nähere oder fernere Zukunft. Sein rein psychologischer Wert liegt in der Gegenwart; er ist das von dem Wunsch gezeugte und aus der Phantasie geborene Traumglück des Proletariats. Die naturalistische Märchendichtung und der sozialistische Zukunftsstaat sind Produkte desselben psychischen Prozesses, der sich einmal im Individuum in künstlerischer, ein andermal in der Masse in sozialer Umkleidung durchsetzt.

Verfehlt wäre es aber anzunehmen, daß der Geist des Naturalismus ganz ausschließlich in der sozialistischen Arbeiterbewegung heutzutage sein Seitenstück fände. Ausschließlich an die Arbeiterschaft ist dieser Geist bei seiner Entäußerung in politischer und sozialer Form nicht gebunden. Man könnte sich auch einen naturalistischen Minister denken. Dieser Staatsmann müßte etwa nach folgenden Erwägungen und Stimmungen handeln: Ich weiß, daß die gegebenen Machtfaktoren in Gestalt politischer Parteien und sozialer Gruppen so und so beschaffen sind. Mit ihnen muß ich rechnen, ihnen muß ich mich fügen. Diese Verhältnisse ändern kann ich nicht. Es wird also darauf ankommen, zu balancieren und den Schwerpunkt immer in die Nähe des gewichtigsten Faktors zu legen. So — mit dieser politischen Balancierarbeit — kann ich zwar nichts von Grund aus Neues in die Welt setzen, aber innerhalb gegebener Ver-

hältnisse und vorhandener Möglichkeiten am ehesten noch einen Ausgleich zu stande bringen, verhältnismäßige Ruhe schaffen, die Existenz des Bestehenden vertreten, die Gegenwart erträglich machen. Der dieser naturalistischen Politik zugehörige Gegenpol wäre eine romantische mit sehr weit ausgreifenden Plänen, hohen Ideen, heftigen Repulsionen, starken Schwankungen, ideologischer Ueberspannung bald des nationalen, bald des sozialen Gedankens, die sich — als Ideologien und Phantasien jenseits des Möglichen — nicht realisieren können.

Ich habe das Auftauchen des naturalistischen Geistes in künstlerischer, sozialer und politischer Form dargestellt. Selbstverständlich ist von diesem Geiste völlig die in der Hauptsache das Geistesleben noch immer beherrschende Naturwissenschaft erfüllt. Vom Naturwissenschaftler gilt genau das Gleiche, was zu Anfang des Aufsatzes vom naturalistischen Künstler gesagt ist. Auch der Naturwissenschaftler muß zunächst von starker Abneigung gegen die voraufgegangene idealistische Weltauffassung und gegen den idealistischen Betrieb der Wissenschaft erfüllt sein. Auch ihm dienen als Vermittler zwischen sich und der Natur zunächst nur seine Sinne. Auch er muß vor allem bemüht sein, der Natur objektiv im vorher dargelegten Sinne gegenüberzutreten, sie unvoreingenommen auf sich wirken zu lassen, ihre Eindrücke rein und mit passiver Hingabe in sich aufzunehmen. Das alles bedarf keiner näheren Ausführung. Bemerkenswert und nicht abzuleugnen ist es endlich, daß auch die hingebungsvolle, aufgehende Thätigkeit des Naturwissenschaftlers oft noch ihren romantischen und ideologischen Gegenpol hat. Es gibt bekanntlich weltberühmte Gelehrte von außerordent-

licher Genauigkeit des Arbeitens und größter Peinlichkeit im Folgern ihrer Schlüsse, die auf anderen Gebieten, z. B. in der Politik, seltsamen Träumen nachhängen. Es gibt auch hervorragende Naturforscher, die von naturwissenschaftlicher Basis ins Reich der Philosophie, der Welt- und Menschheitsergründung mit kühnem Ansatz steigen, gleich dem Glockengießer Heinrich, dem sein heimisches Thal nicht genügte und den die Sehnsucht nach freiesten und gefährlichsten Höhen trieb, dem Absturz entgegen. — —

Nach der Darlegung dieser gar nicht abzuleugnenden Analogien sei ausdrücklich betont, daß der Zusammenhang ein innerer ist, der den Beteiligten nirgends zum Bewußtsein zu kommen braucht. Der nur zu ästhetischem Schauen veranlagte naturalistische Künstler hat gar kein Organ für das innerste Wesen einer sozialen Erscheinung; und umgekehrt: das nur sozial interessierte Proletariat ist völlig blind für die einer Kunstrichtung innewohnende Seele. So würde z. B. ein auf Marx schwörender Verfechter des Sozialismus den eben dargestellten Zusammenhang zwischen sozialistischem Zukunftsstaat und naturalistischem Phantasiestück nie und nimmer eingestehen. Doch das beweist nichts gegen die Richtigkeit unserer Auffassung und Darstellung. Die allermeisten Menschen kennen sich selber nicht, sondern machen sich ein Bild ihres Wesens nach ihren Wünschen und Phantasien. Nun aber wünscht und phantasiert man gewöhnlich sich solche Dinge zusammen, die man reell nicht besitzt. Das gilt für die Psychologie des Einzelnen und auch für die der Massen.

Das also ist es, was ich hauptsächlich und alles in

allem zeigen wollte: Der Naturalismus ist keine nur die Kunst beeinflussende Strömung, sondern er bedeutet eine allenthalben sich bemerkbar machende Geistesverfassung unserer Zeit. Er bedeutet die Unterordnung der Seele unter die Dinge und Verhältnisse, den Sieg der Natur über den Geist. Er steht also in polarem Gegensatz zu dem, was als Idealismus bezeichnet worden ist. Hier haben wir die Herrschaft des Menschen über die Dinge, die Annahme der Superiorität des Geistes über die Natur, und in dieser Annahme ging man bekanntlich in manchen Fällen soweit, daß man die Realität der natürlichen und materiellen Dinge überhaupt leugnete. Nun will ich aber gar nicht für die Richtigkeit, die Wahrheit des Naturalismus gegenüber dem Idealismus oder umgekehrt eintreten. Was ist Wahrheit? Die Frage gilt auch in diesen Dingen. Jede Zeit hat ihre eigene Wahrheit. Wahrheit ist das Zeitgemäße und erst „wenn die Zeit erfüllet" sein wird, dann kann sich vielleicht aus dieser Fülle der Zeiten und der in ihnen enthaltenen Unzahl zeitgemäßer Wahrheiten eine Wahrheit, die wirkliche Wahrheit ergeben. Nicht über richtig oder unrichtig entscheiden will ich hier, sondern nur den Charakter sich wandelnder Zeiten zu begreifen und darzustellen versuchen. Und das Ergebnis ist: Der Naturalismus bedeutet den Tiefpunkt, der Idealismus die Höhenlage des Menschengeistes in Beziehung zu den natürlichen, reellen Dingen und Verhältnissen — Nadir und Zenith.

Es ist sehr verblüffend, aber doch eigentlich selbstverständlich, daß sich diese Verfassung der Zeitseele auch in ihren individuellen Verkörperungen, in den Menschen ausprägt. Ohne Namen zu nennen, weise ich nur auf

den Unterschied in den Physiognomien berühmter Philosophen und Naturforscher hin: Hier etwas Beschauliches, Hingebendes, Lauschendes, Passives, Empfangendes, fast Weibliches, dort etwas Aktives, Aggressives, Hartes, Erobernbes, Schöpferisches und Selbstherrliches. Ganz deutlich, völlig unverkennbar und charakterisierend springt der Unterschied in die Augen beim Vergleichen der Köpfe des Klassikers idealistischer und naturalistischer Dichtung, Schillers und Hauptmanns. Die beiden haben — was auch sonst schon hervorgehoben ist — eine gewisse Aehnlichkeit. Nur um so schneidender aber wirkt der Gegensatz. Beide haben etwas Schmerzliches, Verzogenes, Märtyrerhaftes im Antlitz, aber aus entgegengesetzten Gründen. Hauptmann leidet unter den harten Eindrücken der auf ihm lastenden Welt; Schiller wird gequält und bedrängt von einer Welt, die er in der eigenen Seele trägt und die er selbstschöpferisch offenbaren, mit den Mitteln der Kunst materialisieren, realisieren muß; „im Inneren ist ein Universum auch", gilt für Schiller. Schillers und Hauptmanns Schaffen im Verhältnis zur Außenwelt weist diesen Richtungsunterschied auf: Schiller von innen nach außen, Hauptmann von außen nach innen.

Gerhart Hauptmann.

Auf jenen Hügeln die Sonne,
Sie hat dir ihr Gold nicht gegeben.
Das wehende Grün in den Thälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet.

Das goldene Brot auf den Aeckern,
Dir wollt' es den Hunger nicht stillen,
Die Milch der weidenden Rinder,
Dir schäumte sie nicht in den Krug.

Die Blumen und Blüten der Erde,
Gesogen voll Duft und voll Süße,
Voll Purpur und himmlischer Bläue,
Dir säumten sie nicht deinen Weg.

Wir bringen ein erstes Grüßen,
Durch Finsternisse getragen;
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Der Dichter dieser holdseligen Verse aus „Hanneles Himmelfahrt", die wahrhaftig würdig sind, von Engeln

gesprochen zu werden, ist bekanntlich der größte Naturalist. Hauptmann hat mit der „Versunkenen Glocke" ein Werk geschaffen, das mit seinen bis jetzt vorliegenden 44 Auflagen sicherlich in tausenden von Fällen eine wundervolle Festgabe an zarte Mädchen und holde Frauen gewesen ist. Mit seinem Weber-Drama aber rief er die Staatsgewalt auf, daß sie „heiligste Güter der Nation" gegen das „revolutionäre" Bühnenwerk in Schutz nehme. Lyriker und Naturalist — das sind die Pole, die Gerhart Hauptmanns Wesen begrenzen und bestimmen.

Diese Mischung von Lyrismus und Naturalismus ist gar nichts so einzigartiges, nur Hauptmann eigentümliches. Vor der Zeit seines Ruhmes tauschte Hauptmann mit Arno Holz und Johannes Schlaf künstlerische Absichten und Pläne in freundschaftlichen Gesprächen aus. Diese beiden schreiben auch naturalistische Dramen, von denen sie sogar behaupten, daß sie noch naturalistischer seien, als die des glücklicheren Genossen von ehemals. Holz aber sowohl wie Schlaf erreichen die besten Wirkungen, die ihrer Kunst beschieden sind, als Lyriker. Der Gegensatz zwischen Lyrismus und Naturalismus ist in Wahrheit auch nur äußerlich; es ist der Gegensatz von Polen, die doch aufeinander angewiesen sind und innerlich zusammengehören.

In dem vorigen, vom Naturalismus handelnden Abschnitt legte ich dar, daß der naturalistische Künstler sich getrieben fühle, in den Menschen und in der Natur aufzugehen, die Dinge unpersönlich und darum wie sie „wirklich" sind, zu schildern. Dem naturalistischen Künstler ist eine individuelle Schwächlichkeit stets zu eigen. Er fühlt sich mit den Dingen eins, in den Dingen

drin und oft, da die umgebenden Dinge, Menschen und Verhältnisse, den Vorzug der Massigkeit haben, ihnen unterthan. Er leidet unter den Eindrücken. Leiden zeugt Sehnsucht nach einem freieren Zustand. Er strebt, zwischen und unter den Verhältnissen weg und darüber zu gelangen in eine weichere, wonnigere Welt. Das lyrische Phantasiestück und Märchen ist das künstlerische Befreiungsmittel des naturalistischen Individuums. Arno Holz veröffentlichte unlängst eine lyrische Gedichtreihe „Phantasus“; Gerhart Hauptmann aber suchte Befreiung der Seele in dem Märchendrama von der versunkenen Glocke.

Ich bemerkte, daß der Naturalist sich oft der Massigkeit der umgebenden Welt unterthan fühlt und unter den empfangenen Eindrücken leidet. Die Mittelfiguren — Helden kann man nicht sagen — in Hauptmanns Werken sind denn auch stets Seelen voll Leid und Schwäche. Johannes Vockerat geht zwischen zwei Welten zu Grunde, weil er sich für keine entscheiden kann. Genau so ergeht es Heinrich dem Glockengießer. Auch Florian Geyer ist, trotz persönlicher Mannhaftigkeit, kein Held, zum Siegen bestimmt und Führer einer neuen Zeit erwählt. Auch er „kunnt nit recht spielen und so schlug man ihm die Laute am Kopfe entzwei“. Hannele Mattern, das arme Kind, darf überhaupt nicht im Leben und fürs Leben zu kämpfen wagen; ihr ist nur selig zu sterben beschieden. Fuhrmann Henschel ist ebenfalls ein guter, aber schwacher Mann, den seine Schwäche zu Grunde richtet. In den „Webern“ endlich türmt sich ein ganzes Riesengebirge menschlicher Schwäche und Qual vor den schaudernden Blicken. Einmal nur

hat Hauptmann einen Mann in die Mitte seines Werkes gestellt, der auf seinem Stück besteht; der fest ist und geradeaus schreitet auch über geliebte Menschen hinweg: Alfred Loth in dem Drama „Vor Sonnenaufgang". Aber dieser Loth ist nicht aus eines vollblütigen Herzens gesunder Kraft heraus ein aufrechter Mann, sondern stolziert am Krückstock einer Theorie einher. —

Man hat dem Dichter aus seinen schwächlichen Charakteren gelegentlich Vorwürfe gemacht. Ueber Johannes Vockerat z. B. steht in einer Hauptmann behandelnden Arbeit zu lesen: „Nirgend gewinnt man die Ueberzeugung, daß Johannes unter günstigen Umständen das Beste leisten würde. Denn er ist nicht anders, wo kein Grund zur Zurückhaltung vorläge, in den Scenen mit Anna, die nach seiner Meinung alles weckt, was in ihm schlummert, löst, was gefangen liegt, stützt, was schwankend ist." Solchem Tadel kann ich nicht beistimmen. Denn darin liegt gerade das Wesentliche und auch Tragische in Johannes' Charakter, eine problematische Natur zu sein, die in keiner Lage Genüge findet, aber auch keiner Lage gewachsen ist. Johannes ist auch gar nicht ein Schwächling aus nur individueller Naturanlage, sondern er ist zerspalten, weil er einer Uebergangszeit angehört: er wurzelt in alten Verhältnissen, seine Gedanken und seine Sehnsucht aber gehören einer neuen Zeit an. Daß er sich über sich selbst täuscht, daß er meint, ein anderer, größerer zu sein, wenn er freier wäre, ist bei solchen Menschen in solchen Zeiten ganz gewöhnlich. Solche Charaktere zu zeichnen, kann dem Dichter gar nicht verwehrt werden. Ja, es wird, gerade in unserer Zeit, wahrscheinlich jeder Dichter

einmal sich vor solch ein psychologisches Problem gestellt sehen. Ueberhaupt stehe ich auf dem Standpunkt, daß jeder Stoff und jeder Seelenzustand vom Künstler, der ihm gewachsen ist, behandelt werden darf, und daß jeder mit ausreichendem Vermögen behandelte Stoff vollkommene künstlerische Wirkung erzielen kann.

Dennoch aber machen nach meinem Gefühl die ersten Werke Hauptmanns einen unerfreulichen Eindruck; und zwar liegt das Unerfreuliche darin, daß sie beunruhigen, eine nervöse Stimmung, eine peinliche Unzufriedenheit im Betrachter hinterlassen. Woran liegt das? Und wie kommt es, daß später genau ebenso naturalistische Werke mit gleicherweise „unerfreulichen" Stoffen solche Stimmung nicht erzeugen?

Dem naturalistischen Dichter haftet, wie ich anfangs ausführte, eine gewisse individuelle Schwächlichkeit und Verletzlichkeit an. Die Eindrücke von außen thun ihm weh, mehr weh sogar, als nötig wäre. Es geht ihm wie einem bereits etwas strapazierten Kranken, der auch empfindlicher zu sein pflegt, als der ärztliche Eingriff es notwendig machte. Die verletzliche Seele des Dichters, die allzu heftig reagiert hat, gibt die Eindrücke ebenso heftig wieder von sich. Und so macht das Kunstwerk den Eindruck des Brutalen, Uebertriebenen. So ist's mit dem Drama „Vor Sonnenaufgang", auch mit dem darauf folgenden „Friedensfest". Erst später erkennt man, daß, was aus der Roheit zu stammen scheint, seinen Grund in der Zartheit hat. Anders verhält es sich mit den „Einsamen Menschen". Die, besonders in ihrer Mittelfigur Johannes, machen zu sehr den Eindruck des Persönlichen. Man fühlt immer im Hinter-

grunde den armen Dichter leiden, sich sezieren, sich quälen. Das aber widerspricht gerade dem Wesen der naturalistischen Dichtung. Die muß durchaus unpersönlich sein.

Diese Unpersönlichkeit hat Hauptmann in vollkommener Weise in den „Webern", seinem ersten vollgültigen Werk, erreicht. Es ist gar kein Zweifel, daß der Stoff an sich bereits wirkungsvoll ist, wenn die Wirkung vielleicht auch nur auf das gute Herz bei den einen, die schlechten Nerven bei den anderen geht. Zu ästhetischer Wirkung, zur Wirkung eines Kunstwerkes gelangt das Drama durch die zu vollendeter Anschaulichkeit gebrachte Darstellung des Elends, darunter alle diese Webergestalten zu leiden haben. Welche Ruhe der Betrachtung, welche Selbstüberwindung und Selbstvergessenheit gehört dazu, solche Tiefen menschlichen Elends bis ins kleinste getreu darzustellen. Und diese Ruhe und Selbstüberwindung geht vom Dichter auf den Leser oder Betrachter über. Allerdings sind wir immer an der Grenze, wo die ästhetische Schaulust aufhören und die menschliche Empörung beginnen muß, so wie auch bei den Webern von der tiefsten Leidensfähigkeit bis zum wahnsinnigsten Aufstand nur ein Schritt ist. Wenn nun wirklich, im vierten Akt, der Aufruhr tobt, wenn Dreißigers Haus gestürmt und zerstört wird, dann ist's auch mit aller Lust ästhetischer Betrachtung vorbei. Nirgends in der Kunst scheint mir eine revolutionäre Wirkung auf die Seele klüger und tiefer vorbereitet zu sein, als hier durch die voraufgegangene ästhetische Fesselung. Das zum Aeußersten treibende Moment der Tragödie ist übrigens nicht direkt das Weberelend.

Dieses Elend und der aus ihm aufdampfende Zorn vielmehr führen erst zu einem lyrischen Erguß, zum Weberlied, das plötzlich, wie von allen empfunden und gedichtet, entsteht, niemand weiß, woher. Diese revolutionäre Lyrik erst peitscht die Leute auf zu einer im Grunde doch unsinnigen That. Es ist nicht etwa eine That der Verzweiflung und des aus der Verzweiflung geborenen Mutes, nach dem Muster vielleicht: „Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden“ u. s. w. Auch nicht einmal die Verzweiflung gibt den ausgehungerten Webern Kraft. Was sie zur unerhörten That treibt, ist Stimmung, die sich wohl lange vorbereitet hat, aber plötzlich, auf den Rhythmen des Weberliedes, emporfliegt und im Fluge alle mit sich reißt. Es ist — möchte ich sagen — eine lyrische That, die nachher sicherlich schrecklich gebüßt werden wird, mit so vielen Jahren Zuchthaus, so entsetzlichem, zurückbleibendem Elend von Weib und Kind. Es ist fein und tief, daß der Dichter das „Weberlied“ zur treibenden Kraft der Tragödie gemacht hat. Wie ein unheilvoller schwarzer Vogel flattert es empor, aus dem Elend der Masse geboren, der ersehnten Freiheit entgegen, um noch schrecklichere Unfreiheit im Gefolge zu haben. In diesem Liede finden alle diese Weber den Ausdruck ihrer Seelen und ihrer Leiden. In den Klängen dieses einen Liedes dringt das ganze große Weberelend an das Ohr des Fabrikanten, der auch gegen dieses Lied zunächst seine Wut und seinen Kampf richtet.

Die Verbindung von Leid und Lied macht auch das Wesen der Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt“ aus. Ihre ergreifende und tragische Wirkung beruht

auf der Verbindung von tiefstem irdischen Elend mit holdester, himmlischer Traumseligkeit. An diesem Kontrast hat man Anstoß genommen. Ein sehr schätzbarer Kritiker schreibt: „Er wollte eben durch Kontraste wirken, und es ist sein gutes künstlerisches Recht. Aber auch Kontraste sind in jedem guten Gemälde abgetönt, auch Kontraste dürfen nicht grell, nicht schreiend sein.“ Ich lasse es dahingestellt, ob wirklich die Abtönung aller Kontraste für jedes „gute Gemälde“ Erfordernis ist. Im Leben aber und in der Menschenseele existieren sie unabgetönt, unvermittelt, nur durch das Gesetz des Gegensatzes verbunden, wie in Hegels Philosophie. Nicht immer, zu allen Zeiten und in allen Menschen, sind solche Kontraste das Gewöhnliche. Aber unter Umständen kann der gefangene Held die herrlichsten Freiheitsträume träumen; es vermag der von der Geliebten Entfernte die Liebe am glühendsten zu empfinden. Und wer dem Glück zeitlebens am allerfernsten gestanden ist, der hat wohl die holdeste Vorstellung von seiner Süße, wie Hannele. Ich sehe in Hanneles Himmelfahrt logisch und psychologisch eine Wahrheit, einen tiefen Sinn. In dieser Traumdichtung, die im Armenhause spielt, entfaltet sich aber auch des Dichters anfangs gekennzeichnete Doppelnatur — als Lyriker und Naturalist — am klarsten. Hier hat Hauptmann alles gegeben, was er kann und was er ist. Seine ganze Seele liegt in dieser ihn kennzeichnendsten Dichtung. Hannele ist in gewisser Weise eine Parallelerscheinung zu ihrem Schöpfer. Sie feiert im Traum ihre Erlösung von den Roheiten des Lebens: der naturalistische Dichter bedient sich des Märchens oder der Traum-

dichtung als künstlerischen Befreiungsmittels aus dem Druck der Wirklichkeiten.

Nachdem Hauptmann in der Hannele-Dichtung so ganz dem eigenen Wesen Ausdruck gegeben und Genüge gethan hatte, ging er, wie mich dünkt, in „Florian Geyer“ über sich und die Grenzen seines Könnens hinaus, um dabei schnell zu Fall zu kommen. Im „Florian Geyer“ findet sich vieles, was zur Webertragödie in Parallele steht. Ich möchte sagen: der Dichter versuchte aus den Elendstiefen des heimischen Gebirges den Aufstieg zur Alpenhöhe weltgeschichtlicher Geschehnisse. Es ist mir überhaupt nicht wahrscheinlich, daß Hauptmann ein historisches Drama großen Stils schaffen und einer weltgeschichtlichen Umgestaltung Ausdruck geben könnte. Solch eine „Weltenwende“ stellt sich doch immer als ein Kampf der Ideen dar; alte „heilige“ Güter werden zertrümmert, neue heilig gesprochen. Die Stärke des naturalistischen Dichters liegt in der Kraft, mit der er Sinneseindrücke aufnehmen und verarbeiten kann. Solche Sinneseindrücke aber können aus der Vergangenheit doch nur schwer oder gar nicht zu unmittelbarer Empfängnis gelangen. Es ist natürlich nicht zu leugnen, daß auch „Florian Geyer“ vieles Interessante und manches Große enthält. Im Grunde aber befindet sich der Dichter hier doch in einem Irrtum über sein Können, den ich, zwar etwas schroff, aber doch kaum ungerecht, so charakterisieren möchte: in der Geschichte wirkt allenthalben, und an den Wendepunkten am kräftigsten, der Geist; die naturalistische Kunst aber ist ihrem Wesen nach zwar äußerlich eindrucksvoll, aber innerlich geistlos. Eine naturalistische Geschichtstragödie ist ein Unding.

Aus der Trauer über den Fall des so groß geplanten Werkes und wohl noch aus mancher anderen trübseligen Stimmung heraus erwuchs das Märchendrama „Die versunkene Glocke". Ich vermag in mir nicht jene Fülle von Bewunderung aufzutreiben, die dieser Dichtung von tausend Seiten entgegengetragen wird. Das Werk ist zart und innig, auch sinnig, aber ohne Kraft und Tiefe. Es ist das Klagelied eines Mannes, der sich selber als zu schwach für einen bestimmten Fall im besonderen und das Leben im allgemeinen befunden hat. Es ist etwas Weichliches und Weibisches in dieser Dichtung. Sehr treffend und eindringend schreibt Dr. Walter Claaßen in einem „Die versunkene Glocke" mit Scharfsinn und Ausführlichkeit analysierenden Aufsatz der Pernerstorferschen „Deutschen Worte" (Februar 1897): „Echt weiblich ist dies Wort des Mannes:

Noch weißt du, ahnst du nicht, was du mir bist!

Demgegenüber erscheint die Geliebte fast männlich. Vergebens versucht der Dichter seinem Helden männliche Kraft zu verleihen; er verleiht ihm wohl Kraft, aber nur die der Hingabe. Er bleibt immer passiv, und schließlich findet er sich als

Der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt; — und hilflos ganz und gar,
Ein Häuflein Jammer, greint er nach der Mutter,
Die ihren goldnen Arm sehnsüchtig streckt
Und nie ihn doch erlangt.

Hier geht das Feminine ins Geschlechtlose, ins Kindliche über." — Die Hingabe gehört, wie ich wiederholt bemerkt habe, zum Wesen des naturalistischen Künstlers.

Es wohnt dem Naturalismus stets etwas Weibliches inne. Es ist das eine Kunst der Konzeption. Darauf kommt es an, mit weichen Sinnen die Welt aufzunehmen und ihr Bild unverändert und unpersönlich wiederzugeben. Das dichtende Individuum muß hinter dem Werk verschwinden.

Hauptmanns neuestes Werk, das Schauspiel „Fuhrmann Henschel" ist das reiffste und vollendetste Erzeugnis naturalistischer Kunst. Die Ereignisse, um die es sich handelt, sind die denkbar einfachsten und gewöhnlichsten. Das Drama spielt in den sechziger Jahren in einem schlesischen Badeort. Fuhrmann Henschels Frau liegt nach den Wochen krank und wird wohl sterben. Sie nimmt ihrem Manne das Versprechen ab, die im Hause dienende schmucke und fleißige Magd Hanne nicht zu heiraten. Nach dem Tode der Frau geht Henschel doch, mit Ueberwindung einiger Gewissensbedenken, die Ehe ein. Was soll er auch machen? Er nicht nur, mehr noch seine Wirtschaft und sein Fuhrgeschäft brauchen eine Person von der Zuverlässigkeit, die nur die Ehefrau, aber keine dienende Magd besitzen kann. In der Ehe entpuppt sich Hanne als ein zwar immer noch hübsches und fleißiges, aber außerdem auch geiziges, gewinnsüchtiges, herzloses und dabei noch sinnliches Weib, das sich nicht entblödet, mit anderen Liebeshändel anzufangen. Die Schlechtigkeit des Weibes durchschauen die anderen am Orte klarer und früher als der eigene Mann, wie das gewöhnlich so zu geschehen pflegt. Dadurch, daß er mit solchem Weibe still zusammenlebt, fällt ein Schatten auf ihn selber, und man meidet sein Haus und ihn, der früher der

geachtetste Mann war. Einmal, im Wirtshaus, wird ihm das von allen Seiten klar gemacht, auch die Untreue seines Weibes. Dieses selbst vermag nicht einmal mehr geschickt zu leugnen. Nun lebt Henschel in seinem Hause und neben seinem Weibe als ein gebrochener Mann. Er denkt wohl oft an das glückliche Leben mit der ersten Frau zurück. Er erinnert sich des gegebenen, aber nicht gehaltenen Versprechens. Gewissensbisse quälen ihn. Er leidet an Schlaflosigkeit und Hallucinationen. Ueberall wähnt er die Gestalt seiner ersten Frau zu sehen, abends, wenn er ins Bette steigt, morgens, wenn er in den Stall geht. Schließlich erhängt er sich.

Welche erschütternde oder gar tragische Wirkung haftet schon dem Stoff an? Keine! Man könnte meinen, der Bruch des der Sterbenden gegebenen „heiligen" Versprechens heische Sühne. Am Wortbruch gehe der Fuhrmann durch eigene „Schuld" zu Grunde. Man könnte es sich schaurig ausmalen, wie durch Schuld der Lebende an die Tote gekettet, von ihr verfolgt ist. Der Fall wäre möglich, liegt hier aber, in diesen einfachen, ländlichen Verhältnissen, sicherlich nicht vor. Die sterbende Frau Henschel nimmt ihrem Manne gar nicht das Versprechen ab von jener unersättlichen, wilden Liebe getrieben, die da meint und hofft, auch übers Grab hinaus noch des Geliebten Liebe genießen und sich darum erhalten zu müssen. In Frau Henschels Verlangen liegt vielmehr ein Stück Gemeinheit und Niedrigkeit, die anderen nicht gönnt, was sie selber nicht mehr besitzen kann. Der Tod, der sie dem Leben entreißt, macht sie neidisch. Trotzdem kann sie im

Leben eine kreuzbrave Frau gewesen sein. Wenn sie nun aber stirbt, so hat ihr Tod gar nichts Tragisches an sich, bedeutet nichts mehr, als die meisten anderen Millionen Todesfälle: etwas ganz Alltägliches. Das Versprechen, das sie dem Manne abnimmt, nehmen alle Frauen solcher Art ihren Männern ab, und die Männer geben es auch, um dann aber doch in aller Seelenruhe es zu brechen. So sind eben die Menschen und so hat sie sicherlich auch Hauptmann gemeint. Ein tragischer Fall ist hier also von vornherein gar nicht gegeben. — Nun leidet doch aber Henschel später am Gewissen und kann die Erinnerung an seine erste Frau nicht los werden. Diese Erinnerung aber stammt auch nur wieder aus dem Leid und der Sehnsucht, ähnlich wie Hanneles Träume sich von dunkelstem Unglücksgrund abheben. Hätte Henschel Glück mit seiner zweiten Frau, wäre er sicher sehr bald mit der ersten nur noch durch den Kranz verbunden, den er pflichtschuldigst am Totensonntag aufs Grab legen würde. Was Henschel im tiefsten Grunde unglücklich macht und in den Tod treibt, ist seine Schwäche. Er ist ein Hüne an Körper, ein Kind an Gemüt. Er ist durch und durch Gemütsmensch. Das verschafft ihm wohl einen Teil unserer Sympathien, aber nicht alle. Männer dieses Standes, die ein böses Weib haben, greifen gewöhnlich zu einem recht drastischen Mittel: sie prügeln das Weib durch. Und die Bekannten sagen dann: Hast recht gethan, sie verdient's. Als Schwächling ist Henschel gewiß keine tragische Persönlichkeit. Er ist doch nicht einmal, wie Johannes Vockerat, ein Schwächling als Mensch einer Uebergangszeit, von dem besondere Entschlüsse oder Ent-

sagungen gefordert werden. Henschel ist nur einfach ein schwacher Mann ohne jeden objektiven Entschuldigungsgrund. Das dürfte klar sein, daß weder Geschehnisse noch Personen in diesem Drama von vornherein ergreifende Wirkungen und Erschütterungen auszuüben angelegt sind. Der Stoff und die Personen enthalten vielleicht sogar Bestandteile, die leichter zu komischer wie zu tragischer Auffassung reizen könnten. Der Eindruck des Dramas ist dennoch stark und tief. Das kann ich mir nur aus der Ruhe, Sicherheit, Treue und Anschaulichkeit erklären, mit der der Dichter seine Personen hingestellt hat. Es ergreift uns eine Lust des reinen Schauens. Um so genau, so treu, so rein ins Leben schauen und dieses Leben darstellen zu können, muß man eine ungeheure Selbstvergessenheit, eine gewaltige Ruhe der Seele besitzen. Indem der Dichter durch die Treue seiner Darstellung uns zu anhaltendem und staunendem Schauen zwingt, überträgt er auch auf uns ein Stück jener Ruhe, vermöge deren er hat schauen und Eindrücke unverfälscht aufnehmen können. In dieser Ruhe nun liegt das Glücksgefühl, das ein naturalistisches Kunstwerk in uns erzeugen muß, wenn es Anspruch auf Vollendung erheben darf. Das naturalistische Kunstwerk erhebt und berauscht nicht, aber es glättet und besänftigt. Wir sehen die Erscheinungen in größerer Wahrheit und Reinheit, mit entschleierten Augen und beruhigter Seele. Es ist das ein passives Glücksgefühl.

Wenn ich nun zum Schluß in einem Ausdruck zusammenfassen möchte, was Hauptmann erworben und erreicht hat in den zehn Jahren seines Schaffens, seit

der Zeit, da er aus allzu großer Verletzlichkeit und fieberhafter Erregtheit der Seele heraus sich in den Brutalitäten seines Erstlingswerkes erhitzte bis jetzt, zu dem mit allseitigem Beifall begrüßten „Fuhrmann Henschel“, so finde ich dafür kein anderes Wort, als das Schopenhauers: „die Meeresstille des Gemüts“, worin sich das Leben wohl treu und rein zu spiegeln vermag, wodurch es aber nimmermehr gebändigt und beherrscht und so mit urwüchsiger Kraft zu neuer Schönheit gestaltet wird.

Knut Hamsun.

Gerhart Hauptmann vermag das Leben nicht mit zwingender Selbstherrlichkeit zu erobern und zu gestalten, aber er vermag es zu ertragen. Er ist im stande, die ihn umgebenden Dinge und Verhältnisse mit Schärfe zu betrachten und mit Ruhe wiederzugeben. Wir könnten uns sehr wohl eine Seele denken, die auch zu so scharfer Betrachtung und ruhiger Wiedergabe nicht mehr die Kraft hat, die vielmehr flieht vor dem, was um sie ist und sich vor der Welt ganz in sich selbst zurückzieht, in Einsamkeit dunkelsten Träumen und geheimsten Stimmungen zu leben.

Wir haben in der europäischen Litteratur unserer Tage eine so merkwürdige Künstlerseele, die solche Charaktere darzustellen liebt. Ich meine den Norweger Knut Hamsun und seine drei Romane „Hunger", „Mysterien" und „Pan". Hier sind die Dinge der Außenwelt, Thatsachen, Handlungen so gut wie ohne Wert. Worauf es ankommt, das ist einzig und allein die künstlerische Darstellung eines Seelenzustandes. Und diese Seelenzustände sind nichts weniger als gewöhnlich; sie sind mehr als außergewöhnlich, bizarr, mysteriös. Leutnant Thomas Glahn und Johann Nilsen Nagel, die beiden

Gestalten, die im Mittelpunkt des „Pan" und der „Mysterien" stehen, sind nicht Männer, die, wie die Eichbäume, stark und hoch aus fruchttreibendem Erdreich emporwachsen. Sie sind wie Blätter, wie welke, bleiche Blätter, die im Herbst von den Bäumen gelöst sind und haltlos umherflattern, sanft sich wiegend, wenn ein leichter Wind im Sonnenschein sie trägt, bis bald doch der erste Sturm und Regen sie zerfetzt und vernichtet. Die Seelen, die Hamsun darstellt, können wir schwer mit dem Verstande völlig begreifen und analysieren, so daß der unterste Grund und das innerste Triebwerk klar vor dem Beschauer liegt. Hamsun steigt in seelische Tiefen, in denen wir uns nur tastend, durch Ahnen und Mitempfinden zurechtfinden können.

„Hunger", „Pan" und „Mysterien" haben das miteinander gemeinsam, daß sie fast völlig von der Darstellung je einer Person erfüllt sind. Die drei Bücher sind wohl nur um der Darstellung dieser drei Charaktere willen geschrieben. Diese drei mehr als seltsamen Charaktere stimmen in ihrer seelischen Struktur ziemlich weit miteinander überein, oft selbst bis in Einzelheiten ihres Empfindens und Gebarens. Diese wiederholte Darstellung derselben Charaktere läßt darauf schließen, daß Hamsun ein gutes Stück des eigenen Wesens sich hat von der Seele schreiben müssen, daß diese drei Bücher eine Art Reinigung — „κάϑαρσις" — für den Autor bedeuten.

„Hunger" ist ein „Ich"-Roman. Der, der gehungert hat, erzählt selber seine Empfindungen. „Es war damals, als ich in Christiania herumging und hungerte, in jener seltsamen Stadt, die keiner verläßt, ehe sie ihn

gezeichnet hat" — so lautet der Anfang. Der Held des Romans ist ein junger, noch völlig unbekannter Litterat. Er ist wirklich ein Held, ein Held im Hungern und im Hoffen. Er ist so arm, daß er nicht mehr Nahrung und Wohnung hat. Selbst an einem rohen Knochen sucht er einmal seinen nagenden Hunger zu stillen. Nachts kampiert er oft auf den Bänken der Anlagen oder im Walde vor der Stadt. Sein geistiger Zustand wird natürlich der denkbar traurigste. Er erzählt: „Die letzte Krisis hatte mich übel mitgenommen, mein Haar ging in großen Mengen aus, auch der Kopfschmerz war sehr qualvoll, besonders am Morgen, und die Nervosität wollte sich nicht legen." Ein ergreifender Gegensatz ergibt sich nun daraus, daß dieser traurige Hungerleider sich fortgesetzt mit glänzenden litterarischen Einfällen beschäftigt. Bald schwebt ihm ein Artikel vor, bald sogar ein Drama. Deutlich steht ihm Zeile für Zeile vor Augen, greifbar bieten die Gestalten seiner Phantasie sich dar. Morgen glaubt er die Arbeit fertigstellen zu können und sofort Geld und Ruhm in Menge einzuheimsen. Wenn er die Gestalten aber mit der Feder in der Hand bannen will, versagen ihm die Kräfte. Dabei ist er fleißig; er schreibt auf der Straße, bei Regen und Kälte unter dem Lichte einer Laterne, er schreibt mitten im betäubenden Lärm einer häßlichen Kneipe. Manchmal glaubt er einen Artikel fertig gebracht zu haben. Er bringt ihn einer Zeitung, um zurückgewiesen zu werden. Selten, sehr selten wird auch etwas aufgenommen. Dann hat er für kurze Zeit ein bißchen Geld. Schnell aber beginnt das Elend von neuem. Unendlich rührend ist es, wie er trotz allem

Elend darum ringt, ein makelloser, ein anständiger Mensch zu bleiben. Er bleibt es auch. Zum Schluß gibt er es, vorläufig wenigstens, auf, ein berühmter und wohlhabender Schriftsteller zu werden; er läßt sich als Matrose anwerben. — Was er denkt und spricht, wie er handelt, sind nicht Gedanken, Sprache, Handlungen eines normalen, mit Willen und Entscheidungsfähigkeit begabten Menschen. Er befindet sich, infolge des Hungers, in einem eigentümlichen seelischen Zustand, der nicht gerade als toll oder wahnsinnig, aber auch nicht als zurechnungsfähig bezeichnet werden kann. Mit außerordentlicher Feinheit und Schärfe hat Hamsun diesen seltsamen, anormalen, komplizierten Seelenzustand zu schildern verstanden, in einer Fülle von Nuancen, in unendlich reicher Mannigfaltigkeit. Der Roman hat 272 Seiten, und obwohl da immer nur von den Stimmungen und Regungen des Hungernden die Rede ist, findet nicht eine einzige Wiederholung statt. Sehr bemerkenswert und für den Autor charakteristisch ist es, daß aus dem „Hunger“ nie ein Schrei der Empörung gegen die Reichen, kein Ruf gegen die bestehende Gesellschaftsordnung ertönt. Das soziale Moment fehlt völlig. Es ist das psychologische Problem, es ist der individuelle Seelenzustand, was den Autor einzig und allein interessiert.

In dem eben besprochenen Roman erklärten sich die seltsamen Regungen, Stimmungen und Handlungen sehr einfach aus der Thatsache des Hungerleidens. Der Hunger schwächt natürlich die seelischen Kräfte, macht „von Sinnen“. Dunkler ist das psychologische Problem schon in „Pan“, noch dunkler in „Mysterien“. Johann

Nilsen Nagel hat keine leiblichen Nöte zu leiden. Und doch ist auch er nicht ganz bei Sinnen. Ein Stück Wahnsinn steckt in ihm, das sich zum Schluß auswächst und ihn Selbstmord begehen läßt. Wie von jenem Hungerleider läßt sich auch von ihm sagen: Was er denkt und spricht, wie er handelt, sind nicht Gedanken, Sprache, Handlungen eines normalen, mit Willen und Entscheidungsfähigkeit begabten Menschen. Mir will es scheinen, daß Nagels Seelenzustand in der That völlig mit dem des Hungerhelden übereinstimmt. Bei Nagel aber haben wir nicht die physische Ursache des Hungerns, die den seltsamen Zustand erklärt. Wie ist er denn sonst zu erklären?

Zunächst aber wollen wir versuchen, ihn in seiner Art deutlicher zu charakterisieren. Wir alle kennen wohl jene eigentümliche Müdigkeit, die nach allzu starker seelischer Erregung oder allzu heftiger geistiger Spannung nicht zu beruhigendem, tiefem Schlaf führt, sondern eine gewisse Lähmung unserer Energie, unseres Willens mit sich bringt. Der Wille ist nicht mehr im stande, unsere Gedanken und Vorstellungen zu zügeln und zu ordnen. Die führen einen bunten, bizarren Tanz auf, folgen keinem Gesetz der Logik, haben keinen inneren, natürlichen Zusammenhang; es herrscht eine rein äußerliche oder auch eine überhaupt nicht mehr begreifliche Ideenassociation. Wir stürzen von Einfall zu Einfall, kommen vom Hundertsten ins Tausendste, weil der regierende, zügelnde, lenkende Wille zeitweilig gelähmt ist.

Was nun jedem normalen Alltagsmenschen unter gewissen Umständen einmal begegnen kann, ist bei den

Hauptpersonen der drei Romane Hamsuns die Regel, der ständige seelische Zustand.

Das nämlich ist das charakteristische Merkmal Leutnant Thomas Glahns wie Johann Nilsen Nagels, daß sie keinen Willen haben. Von hier aus läßt sich das von Hamsun dargestellte psychologische Problem begreifen.

Der Wille fehlt, d. h. die seelische Kraft, vermöge deren wir vorhergesetzte Zwecke und Ziele zu erreichen vermögen. Die Fähigkeit zum planvollen, bedeutsamen, erfolgreichen, befriedigenden Handeln ist nicht vorhanden. Für diese Leute hat ihr Leben keinen rechten Zweck, da sie ja doch Zwecke niemals erreichen und erfüllen können. Je geringer aber der Wille, die aktive Thatkraft ist, um so größer ist das passive Aufnahmevermögen, die Genußfähigkeit, die Empfindsamkeit. Ihre Seele ist allen Eindrücken hilflos ausgesetzt, vibriert in tausend mannigfaltigen Schwingungen. Von außerordentlicher, krankhafter Feinheit ist das Naturgefühl. Woran der robuste Normalmensch achtlos vorübergeht, daher empfangen sie Eindrücke und Stimmungen. Das überaus zarte Naturgefühl ist sowohl für Nagel in den „Mysterien" als besonders auch für Glahn im „Pan" charakteristisch. Nagel sitzt im Walde. Er „kroch zusammen vor Behagen, zog die Kniee förmlich unter sich und schüttelte sich, weil alles so gut war. Er wurde gerufen und antwortete ja und lauschte; aber niemand zeigte sich. Das war doch seltsam, er hatte so deutlich rufen gehört; aber er sann nicht mehr darüber nach, es war vielleicht nur Einbildung, auf jeden Fall aber wollte er sich nicht stören lassen. Er war in einem rätselhaften Zustande, von physischem Behagen erfüllt; jeder Nerv

in ihm war wach, er empfand Musik im Blut, fühlte sich verwandt mit der ganzen Natur, mit der Sonne und den Bergen und allem anderen, fühlte sich aus Bäumen und Erdhaufen und Halmen von seinem Ichgefühl umbraust. Seine Seele wurde groß und volltönend wie eine Orgel in ihm, und niemals vergaß er, wie die milde Musik in seinem Blute geradezu auf- und niederschwebte. Er lag noch eine Zeitlang und genoß seine Einsamkeit." So lesen wir auf Seite 93 der „Mysterien". An einer anderen Stelle — auf Seite 177 — heißt es: „Mir ist, als sei ich ein Teil dieses Waldes oder dieser Wiese, der Zweig einer Fichte, oder ein Stein, meinetwegen auch ein Stein, aber ein Stein, der durchdrungen ist von all diesem zarten Duft und Frieden, der uns umgibt."

Völlig vom Naturgefühl eingegeben und von Naturschilderungen beherrscht ist „Pan". Abgesehen von zwei oder drei Ausnahmefällen setzt jedes der 38 kurzen Kapitel mit der Wiedergabe einer Naturstimmung ein, und diese Schilderungen sind von berückendem Reiz, durchströmen die Seele des Lesers mit einem geradezu beseligenden Gefühl. Thomas Glahn hat sich in eine einsame Waldhütte zurückgezogen, um dem Walde und der Einsamkeit zu leben. Alles im Walde beachtet, empfindet und liebt er mit einer zärtlichen, inbrünstigen Liebe. Von der Bergwand tropft und rieselt leise das Wasser. Darüber schreibt er: „Diese kleinen Melodien weit drinnen in den Bergen verkürzten mir manchen Augenblick, wenn ich saß und umherblickte. Nun rieselt dieser kleine, endlose Ton hier in seiner Einsamkeit, dachte ich, und niemand hört ihn, und niemand denkt an ihn

und doch rieselt er hier ganz allein immerfort, immerfort!" Oder: „Ich bin von einer seltsamen Dankbarkeit erfüllt; alles läßt sich mit mir ein, vermischt sich mit mir, ich liebe alles. Ich nehme einen trockenen Zweig auf und behalte ihn in der Hand und betrachte ihn, während ich dasitze und an meine Angelegenheiten denke. Der Zweig ist beinahe verfault, seine dürftige Rinde macht Eindruck auf mich, Mitleid durchzieht mein Herz. Und als ich aufstehe und weitergehe, schleudere ich den Zweig nicht weit fort, sondern lege ihn nieder und stehe da und habe Gefallen an ihm; endlich sehe ich ihn noch ein letztes Mal mit feuchten Augen an, ehe ich ihn dort zurücklasse" (Seite 23).

Es liegt zweifellos etwas allzu Zartes, Weiches, Krankhaftes in diesem raffinierten und komplizierten Naturgefühl, das zum Mitleid selbst mit dem Kleinsten, Unbedeutendsten, Leblosesten führt. Es liegt eine Art pantheistisches Empfinden vor, aus dem heraus die Menschenseele in die Naturseele aufgeht, sich in ihr verliert, sich selbst aufgibt. Es liegt etwas Indisch-Buddhistisches in solcher Seelenstimmung, und von allen Seiten, aus der ganzen Natur, aus allen Erscheinungen klingt leise und mitleiderregend das indische Wort entgegen: „Das bist du". Beachtenswert übrigens ist es, daß Glahn thatsächlich sich später nach Indien hingezogen fühlt und hier auch auf der Jagd seinen Tod findet. Man darf aber nur nicht etwa glauben, daß ihn Hamsun mit Bewußtsein und Absicht aus Erwägungen, wie wir sie hier angestellt haben, nach Indien gehen läßt. Bei Hamsun ist gar nichts Berechnung und Konstruktion, bewußte Analyse eines Charakters, sondern alles Intuition und Instinkt.

Mit der Natur also identifizieren sich Glahn wie Nagel, in ihr gehen sie auf, an sie verlieren sie alles Persönliche. Selbstverständlich aber geben sie nicht nur den Eindrücken der Natur völlig nach; auch die Menschen der Umgebung wirken und drücken auf ihre Seelen. Wir kommen jetzt in unserer Seelenanalyse zu der Frage, welche seelischen Komplikationen sich durch solche Wirkungen und Eindrücke ergeben. Es wird sich jetzt darum handeln, die allerseltsamsten Gefühle, Reden und Handlungen eines Sonderlings wie Nagel zu begreifen.

Wie Nagels willenlose, empfindsame Seele sich mit den Stimmungen der Natur zu identifizieren vermag, so auch mit anderen Menschenseelen. Die menschlichen Regungen kennt er genau. Wo in einer Seele etwas schwingt, schwingt es in Nagel mit. Vermöge dieser Mitschwingung und Mitempfindung vermag er sich gut in die Seele eines anderen hineinzuversetzen. Er versteht die seelischen Regungen anderer. Er ist ein Menschenkenner. Denn Menschenkenntnis erfordert doch im Grunde stets die Fähigkeit, bis zu gewissem Grade sich in das Wesen eines anderen hineinversetzen zu können, so fühlen zu können, wie der andere auch. Sowohl Glahn wie Nagel rühmen sich ihrer Menschenkenntnis. „Ich glaube, daß ich ein wenig in den Seelen der Menschen lesen kann, die mich umgeben," erklärt Glahn. Nagel hält sogar einmal einen ganzen Vortrag über Umfang und Tiefe seiner Menschenkenntnis. So gut er sich aber auch in den menschlichen Seelen zurechtfindet, und zwar gerade in den Irrgängen, wo die seltsamsten und verborgensten Regungen zittern: eine Stelle gibt es, wo er die Menschen nicht zu verstehen vermag, wo sie ihm

unheimlich werden, das ist die Stelle, wo der Wille bei anderen zur Aktion einsetzt, der Wille, der ihm selber fehlt. Er fühlt den Willen bei anderen wirken, er sieht und hört kräftige Handlungen, entschlossene Urteile; er sieht sich selber den Willensaktionen anderer ausgesetzt, die er, der Willenlose, nicht parieren zu können fürchtet. Es überkommt ihn ein Gefühl der Angst; Mißtrauen steigt in seiner Seele auf. Aus Blicken, Bewegungen, Worten anderer deutet er etwas Feindseliges für sich heraus. Ueberall scheinen ihn geheime Absichten, Unehrlichkeiten, Hinterhalte zu umlauern. Niemand ist vor seinem Mißtrauen sicher, selbst der kindlich ehrliche und offene Minutte nicht. Aus seiner eigenen Willenlosigkeit, aus seiner Unfähigkeit zu festen, entschiedenen Meinungen erklärt sich sein Haß gegen andere, die dergleichen besitzen und äußern. Stark ausgeprägte Meinungen, entschiedene Worte stören die Zartheit seiner naturseligen, pantheistischen Stimmung, die nur das Halbdunkle, Dämmernde, Geheimnisvolle verträgt. Wo er entschiedene Urteile hört, opponiert er mit Heftigkeit, produziert er sehr starke und einseitige Urteile. Diese Stärke und Einseitigkeit ist aber nur ein Zeichen seiner seelischen Schwäche und stammt aus der Gereiztheit. Nach einer Stunde würde er sicherlich das Gesagte nicht mehr aufrecht erhalten; da sagt er vielleicht, allein vom Widerspruchsbedürfnis getrieben, das Gegenteil. Am meisten zuwider sind ihm, dem traumseligen Grübler, Charaktere, wie der Doktor, der, als Demokrat und Freigeist, die Erscheinungen der Welt alle offen und enthüllt vor sich liegen sieht, ausgebreitet, um von seinem guten „Verstande“ endgültig rubriziert zu werden. So

wie Nagel willensstarke Menschen und feste Meinungen haßt, als einen Einbruch in die zarten Stimmungen seiner Seele verabscheut, sie mißtrauisch fürchtet, so liebt er blasse, stille, hilfsbedürftige Menschen, wie Minutte und das alte Fräulein Martha. Er liebt sie aus Mitleid. Das zarte, schüchterne, freudlose, alte Fräulein Martha möchte sein Mitleid glücklich machen, ihm Wärme und Sonne geben. Er möchte sie, von Mitleid getrieben, sanft, ganz sanft in seine Arme nehmen und an seinem Herzen warm werden lassen. Solches Mitleidsgefühl ist ein Stück Liebesgefühl, oder wenigstens dem sehr ähnlich. Er, der Neunundzwanzigjährige, macht denn auch in der That der Vierzigjährigen einen Antrag, und das zur selben Zeit, da er in leidenschaftlicher Liebe zur schönen Pfarrerstochter Dagny entbrannt ist. Nach der Liebeswerbung an Martha geht er sofort, bei Wind und Regen, zum Pfarrhofwalde, um Dagny wenigstens näher zu sein, von fern ihr Haus zu sehen. So sehr ist er ein Spielball seiner Stimmungen; so sehr ist er unfähig, seiner Handlungen Herr zu sein. Auch Leutnant Glahn übrigens huldigt aus ähnlicher Charakterschwäche der Doppelliebe.

So seltsame und komplizierte Charaktere dürfen natürlich nicht beanspruchen, von den Menschen ihrer Umgebung verstanden zu werden. Für einen gemütlichen Verkehr und eine normale Unterhaltung sind sie nicht zu haben. Sie werden mindestens als überspannt, wenn nicht gar als größenwahnsinnig oder moralisch defekt angesehen. Sie fühlen, daß sie bei anderen auf allzuviel Neigung nicht rechnen dürfen. Sie werden scheu. Sie kommen zu dem Schluß, zu dem Glahn

gelangt: „Ich gehöre den Wäldern und der Einsamkeit an.“ Das allein genügt ihnen aber auf die Dauer doch nicht. Sie leiden darunter, stets mißverstanden zu werden. Sie sind sich mit Recht bewußt, gut zu sein. Sie haben nie eine böse Handlung begangen. Aus ihrer Einsamkeit und Trübseligkeit heraus verlangen sie nach einer mitfühlenden Seele, die sie ganz durchschaut, ihnen völlig vertraut, der sie sich rückhaltlos hingeben können. Sie verlangen nach einem Platz, wo ihre von tausend Regungen durchzitterte, verzerrte Seele Ruhe finden könnte. Sie verlangen nach etwas Sanftem, Reinem, in sich Gefestetem, Hohem, Unnahbarem, Friedvollem. Kurz: sie verlangen nach der Liebe einer edlen, stillen, gütigen, klaren Seele. Nagel verlangt nach Dagny und ihrer Liebe. Er verlangt sehnsüchtig, daß Dagny ihn bis zum Kern seines Wesens durchschaut, bis zu diesem Kern, der des Arztes bedarf, aber nicht des Richters, der angekränkelt, aber nicht böse, nicht giftig ist. Nagel stellt Dagny auf die Probe. Er lügt über sich selbst, er erzählt von sich allerlei Schlechtigkeiten. Er begründet das damit, daß er Dagny verblüffen, ihre Aufmerksamkeit auf sich lenken, sich interessant machen wolle. Das ist nur zum Teil das Motiv des seltsamen Gebarens. Im tiefsten Grunde wünschte er, daß Dagny etwa sagte: „Rede doch nicht so, du Lieber; ich kenne dich ja ganz genau, ich kenne deine Güte, aber auch die Leiden deiner Seele. Ich kenne deine Sehnsucht. Komm an mein Herz; ich will dich heilen. Meine klaren, blauen Augen sollen die Nacht deiner Seele durchleuchten; meine weichen, weißen Hände sollen dich liebkosen und alle Schatten von deiner Stirn scheuchen. Ich will dich

heilen mit meiner Liebe, und du wirst glücklich sein." So aber spricht und denkt Dagny nicht; Nagel erwirbt nicht ihrer Liebe Heilkraft. Er findet überhaupt keine Rettung vor dem Verfolgungswahnsinn, der ihn ständig umlauert, ihn endlich packt und zum Selbstmord treibt. Nicht übersehen darf werden, daß Nagel nicht etwa allein in idealer Liebe des Herzens zu Dagny erglüht. Er, der die Willenseinheit verloren hat, besitzt tausend Triebe, auch die sinnlichen. Schwüle Flämmchen züngeln, wenn auch vergebens, nach Dagny und zehren, doch nicht vergebens, an Nagels Mark und Leben. Auch Leutnant Thomas Glahn im „Pan" stirbt übrigens gelegentlich einer ganz unbedeutenden Liebeständelei eines unnatürlichen Todes, nachdem er ein paar Jahre vorher einmal mit einer ein bißchen ernster gemeinten Liebe unvergeßliches Unglück gehabt hat.

Als vor Jahren, da die Wogen des Naturalismus in Deutschland noch nicht geglättet waren, Hamsuns „Hunger" in der damaligen Wochenschrift „Freie Bühne" erschien, konnte man wohl geneigt sein, dieses Werk wegen der genauen Beobachtung und Darstellung gewisser physiologischer Vorgänge als naturalistisch anzusehen. In Wahrheit bedeutet Knut Hamsuns Kunst eine Loslösung vom Naturalismus. Den in der Manier des Naturalismus arbeitenden Dichtern geht jene geheimnisvolle, künstlerische Schöpferkraft ab, die aus der Fülle der innersten Seele unsterbliche Gestalten zu schaffen vermag, weil dieses Innerste eine lebensvollere, tiefere, wahrere Welt umschließt, als die äußere Welt des Scheins, die wir mit den leiblichen Augen täglich wahrnehmen. Weil diesen naturalistischen Künstlern subjektive

Tiefe, Fülle und Kraft fehlt, betasten und umspüren sie die Dinge der Außenwelt, um auf „exaktem" Wege „objektiv" zu gestalten. So siegt das Milieu über die Psyche und der Mensch wird das „Produkt der Verhältnisse". Hamsuns Kunst sinkt zunächst noch unter das Niveau des Naturalismus, indem sie — wie ich zu Anfang dieses Abschnittes bemerkte — nicht einmal mehr die Kraft und den Mut hat, scharf zuzuschauen und ruhig wiederzugeben. Bei diesem Sinken aber rettet sich die künstlerische Existenz, indem sie alles Materielle abstreift, alles Aeußerliche, das zu ertragen sie zu schwach ist, fahren läßt. Sie wird ganz Seele, ganz Hauch. Diese Kunst bedeutet den Umschlag vom Naturalismus und Materialismus zum Spiritualismus und Psychismus. Allerdings vermag diese vom Materiellen erlöste Psyche ein selbständiges Dasein aus eigener Lebenskraft noch nicht zu führen. Sie geht spurlos zu Grunde, wie Leutnant Thomas Glahn und Johann Nilsen Nagel dem Untergang verfallen, weil sie dem Leben und seinen Härten nicht gewachsen sind.

Maeterlinck.

„Es wird vielleicht eine Zeit kommen — und es sind viele Anzeichen vorhanden, daß sie nahe ist — eine Zeit wird vielleicht kommen, wo unsere Seelen sich ohne Vermittelung der Sinne erblicken werden. Es steht fest, daß sich das Reich der Seele täglich mehr verbreitet. Sie ist unserem sichtbaren Wesen viel näher und nimmt an all unseren Handlungen viel mehr teil, als vor zwei oder drei Jahrhunderten. Man könnte sagen, daß wir uns einer geistigen Epoche nähern. Es gibt in der Geschichte eine gewisse Zahl solcher Perioden, in denen die Seele, unbekannten Gesetzen zufolge, gleichsam an der Oberfläche der Menschheit auftaucht und ihr Dasein und ihre Macht unmittelbar kundgibt. Dies Dasein und diese Macht offenbaren sich auf tausenderlei unerwartete und verschiedene Weisen. Die Menschheit ist, wie es scheint, in diesen Zeitläuften im Begriff gewesen, die lastende Bürde der Materie ein wenig aufzuheben. Es herrscht da eine Art geistiger Erleichterung, und die starrsten und unbeugsamsten Naturgesetze geben hie und da nach."

So schreibt Maurice Maeterlinck in einem Aufsatz, der „Das Erwachen der Seele" betitelt und der in der

Sammlung „Der Schatz der Armen" — Le trésor des humbles — enthalten ist. (Deutsch von Fr. v. Oppeln-Bronikowski.) Auch Maeterlinck gehört — und zwar in viel stärkerem Maße als Hamsun — zu den Erweckern der Seele. Eine kleine, aber begeisterte und schwärmerische Gemeinde hält diesen Dichter und Philosophen sogar für einen Ergründer der Seele, der dem tiefgründigen Geheimnis des Lebens näher gekommen sei: das Dunkle werde hell, das Unsichtbare sichtbar.

Von solchen Uebertreibungen abgesehen, bleibt es immerhin doch wahr, daß dieser mystische Dichter neuromantischer Schicksalstragödien ein Poet von eigenartigem Reiz, von besonderem Zauber ist, der zwar nicht über dunkle Geheimnisse der Welt aufklärendes Licht zu gießen vermag, der aber doch, auch wohl kaum dem Leben, aber sicherlich der Litteratur unserer Tage neue Stimmungen einzufügen weiß. Welcher Art diese Stimmungen sind, das in Worten verstandesgemäß deutlich zu machen, ist gegenüber Maeterlinks Mystizismus und seinem Kultus des Schweigens nicht ganz einfach. Dieser Dramatiker ist nämlich ein schroffer und bewußter Verächter des gesprochenen Wortes und ein eifrigster Lobredner des Schweigens. „Silence and Secrecy! ruft Carlyle aus, ihnen müßte man Altäre allgemeiner Anbetung errichten, — wenn man in unserer Zeit überhaupt noch Altäre errichtete. Das Schweigen ist das Element, in dem sich die großen Dinge bilden, um zuletzt, vollkommen und majestätisch, emporzutauchen an das Licht des Lebens, das sie beherrschen sollen. ... Man glaube nur ja nicht, das Wort diene den wirk-

lichen Mitteilungen zwischen menschlichen Wesen. Die Lippen oder die Zunge können die Seele nur darstellen, wie z. B. eine Ziffer oder eine Katalogsnummer ein Bild von Memlinck darstellt; aber sobald wir uns wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen." Das setzt er gleich an den Anfang seiner oben erwähnten Abhandlungen. Aehnlich sagt er in einem Aufsatz über Novalis: „Alles was man sagen kann, ist nichts in sich. Man lege in eine Wagschale alle Worte der großen Weisen und in die andere die unbekannte Weisheit dieses vorübergehenden Kindes, und man wird sehen, daß die Enthüllungen Platons, Mark Aurels, Schopenhauers und Pascals nicht um Haaresbreite die großen Schätze des Unbewußten überwiegen werden; denn das schweigende Kind ist tausendmal weiser, als dieser redende Mark Aurel." Dergleichen ist als verstandesgemäße Weisheit natürlich unhaltbar. Als Stimmung angesehen steckt etwas Wahres, eine bestimmte Erfahrung der Seele in solcher Lehre. Die ruhigen, starren, bohrenden Blicke eines ganz kleinen Kindes, das noch keines Wortes mächtig ist, scheinen manchmal bis auf den Grund unseres Wesens zu forschen, tief in unser Innenleben hinein, als ob sie unsere Seele unmittelbar zu schauen vermöchten, unbekümmert um die Bewegungen und Handlungen unserer Hände, den Klang und Sinn unserer Worte. Es ist wie eine ahnungsvolle Verständigung von Seele zu Seele. Und es gibt Feierstunden des Lebens, stille Stunden der Liebe, da eine Seele das ganz sichere Bewußtsein gewinnt, mit der anderen Seele in eine innigste Gemeinschaft zu treten, eins zu werden, sich bis zum Aeußersten zu ver-

stehen in den geheimsten Tiefen des Lebens. Seele spricht mit Seele, Seele verständigt sich mit Seele, aber kein Wort fällt, keines darf fallen; das Wort würde mit seinem Lärm verscheuchen das große Wissen und süße Glück, das aus dem Dunkel und Schweigen steigt. Zu solchem Verkehr zwischen Seele und Seele bedarf es nicht der Zungen, auch nicht der Ohren, der Augen. Die Sinne sind nicht mehr von nöten, wenn so die Seele erwacht. In solchem Sinne wohl schreibt Maeterlinck über das „Erwachen der Seele" die Sätze, die am Anfang dieses Aufsatzes citiert sind. Und er fährt an jener Stelle fort: „Die Menschen sind sich selbst und ihren Brüdern näher; sie sehen einander an und lieben einander viel ernstlicher und inniger. Sie verstehen zarter und tiefer das Kind, das Weib, die Tiere, die Pflanzen und die Dinge." Es ist also eine große Sympathie, die alles in der Welt miteinander verbindet, und diese Sympathie stammt aus dem Ahnen des Einssein mit allem, was ist. Wir sind alle — Menschen, Tiere, Pflanzen, Dinge — ein Stück von der einen einzigen, großen Weltseele. Und diese Weltseele kann nirgends gestoßen werden, an keiner Stelle schauern und zittern, ohne daß die Bewegung sich überallhin fortpflanzte. Sterne fallen nieder, wenn einem Menschen ein Leid geschieht; der Sturm bricht los, als die kleine Prinzeß Maleine gemordet wird. Das Wesen der Welt ist Seele; das Leben und die Weisheit der Seele ist Ahnen; nicht Wissen ist ihre Weisheit, nicht sinnliche Triebkraft und begehrliches Wollen ihr Leben. Die Menschen mit den lauten und vielen Worten, lebhaften Gebärden, wilden Wünschen, hastigen Handlungen

stehen dem Mittelpunkt des Lebens, dem Kernpunkt wahren Seins am fernsten.

Verhältnismäßig am verständlichsten und zusammenhängendsten legt Maeterlinck seine Ansichten über den Sinn des Lebens und den Wert der tragischen Kunst in dem Artikel über „die Tragik des Alltags" auseinander und lehrt, „daß die wahre, eigentliche, tiefe und allgemeine Tragödie des Lebens dort erst beginne, wo die sogenannten Abenteuer, Schmerzen und Gefahren aufhören". Er verwirft die zur Zeit noch herrschende dramatische Kunst als veraltet und barbarisch: „Wenn ich ins Theater gehe, glaube ich, mich für einige Stunden wieder unter meinen Vorfahren zu befinden, deren Lebensauffassung einfach, hart und brutal war, deren ich fast nie mehr gedenke, und an der ich nicht mehr teilhaben kann. Da sehe ich einen getäuschten Gatten, der seine Frau tötet, ein Weib, das seinen Liebhaber vergiftet, einen Sohn, der seinen Vater rächt, einen Vater, der seine Kinder opfert, Kinder, die ihrem Vater ans Leben gehen, ermordete Könige, geschändete Jungfrauen, eingekerkerte Bürger, und die ganze traditionelle Erhabenheit — aber ach, so oberflächlich und materiell, Blut, Thränen, Tod, alles äußerlich. . . . Ich war in der Hoffnung gekommen, etwas davon zu sehen, wie das Leben an seinem Urgrunde und seinen Mysterien hängt, mit Banden, die ich weder Gelegenheit noch Kraft habe, jeden Tag zu sehen. Ich war in der Hoffnung gekommen, einen Augenblick die Schönheit, Größe und Ernsthaftigkeit meines niedrigen alltäglichen Lebens wahrzunehmen. Ich hatte gehofft, man würde mir, ich weiß nicht welche, Gegenwart, Macht und

Gottheit zeigen, die mit mir in meiner Kammer lebte." Statt dessen hatte der „belgische Shakespeare" — so nennt ihn sein französischer Entdecker Mirbeau — des Briten Othello zu sehen bekommen, für den er sich aber nicht erwärmen und begeistern kann. „Othello ist bewundernswert eifersüchtig, aber vielleicht ist es ein alter Irrtum, zu denken, daß wir nur in den Augenblicken wirklich leben, wo diese oder eine andere Leidenschaft von ähnlicher Gewalt uns ergreift. Es liegt mir näher zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze belauscht, die rings um sein Haus walten, und unbewußt sich deutet, was im Schweigen von Thür und Fenster, im Summen des Lichtes liegt, der sich der Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieser Welt sich darein mischen und wie aufmerksame Mägde in der Stube warten; ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, über dem Abgrunde hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt ist, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke sich bildet; es liegt mir nahe zu glauben, daß dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt, als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der ‚Gatte, der seine Ehre rächt'!"

So kommt es denn, daß in Maeterlincks Dramen oftmals die Greise die sind, die mit dem Schicksal in Fühlung leben, besonders der blinde Greis, der für die

Nichtigkeiten menschlicher Handlungen und Aeußerlichkeiten keinen Blick mehr hat, um mit unsinnlichen, nach innen gerichteten Augen ins Dunkel der Seele zu schauen, wie sie mit der Weltseele und dem Schicksal verknüpft ist. Neben dem blinden Greis steht bei Maeterlinck das Kind, das — wie der Greis nicht mehr — so noch nicht seine Seele an die brutalen Triebe und Leidenschaften verloren hat. Auch das Weib, das zarte, noch kaum zum Sinnenleben erwachte, jungfräuliche Weib gehört zu den Wesen, „welche uns bis zum heutigen Tage den mystischen Sinn auf Erden bewahrt haben". — — —

Das etwa ist, in wenigen großen Zügen angedeutet, die Welt und Lebensstimmung Maeterlincks. Mehr als großzügige Andeutungen lassen sich hier gar nicht geben, weil Maeterlinck, auch wo er nicht dichtet, sondern — wie in den Aufsätzen des „Trésor" — philosophiert, selber kein klares, leuchtendes Bild seiner Weltanschauung zu geben vermag. Dabei denke ich gar nicht an eine verstandesgemäße, logische Darstellung. Dazu ist er als „Mystiker" nicht verpflichtet. Aber selbst reine Stimmung, einheitlichen Eindruck auf unser Empfinden vermag ich aus den dreizehn Artikeln nicht herauszufühlen. Nicht eine einzige Stimme redet da, wenn auch dunklen, so doch einheitlichen Klangs von dem Grunde des Lebens; sondern mancherlei Saiten scheinen nicht immer harmonisch durcheinander zu schwingen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß die im „Trésor" gesammelten Artikel aus einer Reihe von Jahren stammen. Was nun den Dichter Maeterlinck betrifft, so leistet er meiner Ueberzeugung nach nicht

das, was der Philosoph verlangt. Ich habe bei ihm im Theater gesessen, doch ohne etwas davon zu sehen, „wie das Leben an seinem Urgrunde und seinen Mysterien hängt“. Immerhin aber ist der Dichter von „Pelleas und Melisande“ ein starker Poet, der uns für ein paar Stunden in einen zart gesponnenen Zauberkreis zu bannen vermag und dem für die Offenbarung der Zeitseele und die Entwickelung unserer Litteratur eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt.

Im Jahre 1890 veröffentlichte der 1862 Geborene einen Band Gedichte unter dem Titel „Serres chaudes“, „Treibhauspflanzen“. Es gehören diese Verse zu der verschrobenen Lyrik des jüngsten Frankreich, wo alle Sinne und Gefühle bunt miteinander gemischt und vertauscht werden. Die Nase schmeckt, das Ohr sieht, das Auge hört; Farben, Klänge, Gerüche werden nicht mehr voneinander geschieden; alles geht unter und mischt sich in einem einzigen Gefühlsnebel und Sinnenrausch. Am meisten systematisch ist das von Huysmans in dem Helden seines Romans „A rebours“, in dem Marquis des Esseintes dargestellt. Ich muß gestehen, daß ich dergleichen Poesie — auch in Deutschland hat man sich darin schon versucht — nur gerade noch äußerlich theoretisch begreifen, so von ferne ahnen, aber nicht mehr mitempfinden kann. Solche Verse zu „schmecken“ vermag ich nicht. Viel mehr Geschmack ist dem 1889 erschienenen Drama „Prinzeß Maleine“ abzugewinnen. Das Werk trägt bereits alle Merkmale Maeterlinckscher Kunst an sich, aber übertrieben, überhitzt, verworren, wie es sich für ein dramatisches Erstlingswerk eigentlich doch auch geziemt. Die Natursymbolik ist zu grell, zu

feuerwerkmäßig. Der Sterne fallen gar zu viele, durch ihren Fall andeutend, daß ein Menschenschicksal sich grauenvoll vollenden soll. Sturm und Flut spielen aufdringlich in der Tragödie mit und markieren zu derb das Entsetzen, das selbst die Natur ergriffen hat bei dem Mord, den die buhlerische, Vater und Sohn gleich lüstern umspannende Königin Anna an der lieblichen, kindlich schmächtigen Prinzessin Maleine mit den hellen Wimpern und klaren Augen begangen hat. Die arme Maleine mußte ihre zarte Liebe zu dem Prinzen Hjalmar schrecklich genug büßen, den die grauenhaft wilde Königin sich selber zum Geliebten und der leiblichen Tochter, dem häßlichen Ding mit den grünen, glotzenden Magdaugen, zum Eheherrn auserſehen hatte. Es geschieht nicht wenig in diesem Drama; ein Meer könnte von Blut und Thränen gebildet werden. Das Werk erfüllt keineswegs die von Maeterlinck in der „Tragik des Alltags“ aufgestellten Forderungen.

Eines jungen und holden Fürstenkindes trauriges Schicksal erfüllt sich auch in „Pelleas und Melisande“. In der schmerzlichen Pracht dieses tragischen Märchens entfaltet Maeterlincks Kunst vielleicht ihren tiefsten, berückendsten Zauber. Melisande ist eine holde Prinzessin, die irgendwo aus einem lichten und lieblichen Reich stammen muß. Aber ein unbekanntes, dunkles Schicksal hat sie — sie weiß nicht, wie — in düsteren Wald versetzt, in dessen Mitte die verwitterte, dunkle Burg des uralten Königs Arkel steht. Ueber Grotten und Grüfte erhebt sich das Gemäuer, aus denen feuchtkühle Luft wie giftiger Hauch des Todes emporschlägt. Ein in seiner Finsternis unbekanntes, nicht zu durchschauen-

des Schicksal lagert, lebt und webt in diesem Hause, in das aus irgend einer glücklichen, sonnigen Welt die arme Melisande, die einstmals ein kostbares güldenes Krönchen auf überreichem Blondhaar trug, verschlagen wird. Auf sie, die im kalten Walde Verirrte, trifft des uralten Arkel Enkelsohn Golaud, der selbst bereits ein ergrauender Mann ist, ein Witwer, dem sein totes Weib ein liebenswürdiges Söhnchen Yniold hinterlassen hat. Der ergrauende Witwer Golaud nimmt Melisande, die vom Kinde kaum zur Jungfrau herangewachsen ist, zum Weibe. Warum? Liegt darin Sinn und Verstand? Niemand weiß es, auch der durch die Erfahrungen eines langen Lebens zur Weisheit gereifte, fast blinde Arkel nicht. Arkel hätte nach seiner Einsicht eine passende Frau gewünscht. Aber da nun Golaud gewählt hat, sagt er auch dazu nichts. Was soll er auch sagen? Seines Alters Weisheit lehrt ihn: „Er hat gethan, was er wahrscheinlich thun mußte. Ich bin sehr alt und habe doch nicht gelernt, auch nur einen Augenblick klar in mir selbst zu sehen. — Man täuscht sich immer, sobald man nicht die Augen schließt. Das alles kann uns seltsam erscheinen; weiter aber auch nichts! — Ich habe mich nie gegen das Geschick zu stemmen versucht. — Wer weiß, vielleicht ist alles, was geschieht, zu irgend etwas gut.“ — Ergebung in die Notwendigkeit, die Einsicht, daß wir von Mächten in uns und um uns bestimmt werden, deren Herr wir nicht sein können — das ist der Weisheit letzter Schluß. Es kann gut mit uns bestimmt sein, aber auch schlecht. — Der alternde Golaud hat einen jugendlichen Bruder, Pelleas. Jugend zieht es zur Jugend, das ist ein Ge-

setz, ein Schicksal in unserem Blute. So zieht es Pelleas zu Melisande. Sie wissen beide kaum etwas von diesem Triebe ihres Herzens. Sie folgen ihm unbewußt, wie im Dunkeln tappend, geleitet von einer Schicksalsmacht, ohne ein Ende und Ziel zu kennen. Aber das Schicksal liegt nicht nur im Blute, das von ihrem Herzen durch die Adern strömt. Die Menschen sind gar nicht nur auf sich gestellt. Ihr Leben ist ein Stückchen des Weltlebens, ihre Seele ein Teilchen der Naturseele. Der Mensch hat nicht nur sein Schicksal in sich, von außen her treibt's ihn, denselben Weg zum Heil oder Unheil zu wandern. Es fügt sich, daß Pelleas am selben Tage, da Golaud Melisande ins Schloß führt, zu einem sterbenden Freunde, zum letzten Abschiednehmen, reisen möchte. Aber Arkel ist dagegen; denn auch sein Sohn, Pelleas' und Golauds Vater, liegt todkrank im Schloß und kann jede Stunde verscheiden, und es geht nicht an, daß der Sohn um des Freundes willen den Vater verläßt. So bleibt denn Pelleas, auf daß sein und Melisandes Verhängnis sich vollziehe. Und es vollzieht sich. Nicht etwa, daß die beiden wirklich Unerlaubtes materiell vollführten. Sie sind beide gut und rein. Nicht die Leiber, die Seelen zunächst verschlingen sich ineinander, werden sich ihrer Einheit und Zusammengehörigkeit bewußt. Sie werden sich dessen bewußt in dem tiefen Schweigen, das sie befällt, wenn sie miteinander allein sind. Im Schweigen verständigt und berührt sich Seele mit Seele. Sie reden nicht einer mit dem anderen, aber sie weinen schweigend. Denn sie fühlen ein Schicksal nahen. Auch Golaud fühlt es nahen. Die Scenen, in denen Go-

lauds Argwohn geweckt und genährt wird, in denen er mit diesem gerechten Argwohn kämpft, dann schließlich nachgibt, etwas Strafbares zu entdecken trachtet, sind die besten des Dramas. Sie aber lassen sich am allerwenigsten in Worten wiedergeben. Die Kunst Maeterlincks, Symbole zu schaffen und Gefühlsassociationen zu erregen, steht hier am höchsten. Ich denke z. B. an die Scene, in der im dunklen Gemach Pelleas und Melisande Golaud erwarten, schweigend und weinend; Golaud tritt ein mit seinem Knaben, der die Leuchte hält. Yniold: „Ich habe Licht gebracht, Mutterchen, ein großes Licht.“ Er leuchtet Melisande ins Gesicht: „Du hast geweint, Mutterchen? Du hast geweint?“ Er leuchtet Pelleas ins Gesicht: „Du auch, du auch; ihr habt beide geweint? — — Vater, sieh doch, Vater; sie haben alle beide geweint!“ Golaud: „Halt ihnen nicht so das Licht ins Gesicht.“ (Deutsch von George Stockhausen.) Von tragischer Wirkung ist auch die Scene, in der der finstere Golaud den sonnigen Pelleas in das unterirdische Kellergeschoß zu den Grotten und Grüften des Schlosses führt. Das größte aber, das Maeterlinck überhaupt gelungen ist und zweifellos eine der glänzendsten Leistungen moderner Kunst, ist die Scene, in der Golaud und sein Söhnchen im Dunkel des Parks vor dem Fenster Melisandes weilen und der graue Vater den jungen Sohn über das Verhältnis zwischen Pelleas und Melisande ausforscht (III, 5). Der Reiz, die Tiefe, das Geheimnis- und Schicksalsvolle dieser Scene läßt sich durch schildernde Worte auch nicht im entferntesten andeuten. Hier kann der Kritiker nur hinweisen und aufmerksam machen, kaum

aber etwas durch analysierende Wiedergabe verdeutlichen. Aufmerksam machen möchte ich auch noch auf die Scene, in der Golaud Melisande an ihrem reichen, blonden Haar schleift (IV, 2). Da fällt aus des mitanwesenden Arkels Munde das erschütternde Wort: „Wär' ich der liebe Gott, mir thät' ein Menschenherz doch recht, recht leid.“ Es ist übrigens nicht ohne inneren Grund, es geschieht nicht ohne symbolisierende Absicht, daß Golaud sein junges Weib gerade an den Haaren zerrt. Diese überlangen, reichen Haare kommen bei Maeterlincks jugendlichen Frauengestalten wiederholt vor. Es liegt in dieser Ueppigkeit des Haares etwas Vegetatives, das die Frauen mit der tierischen und pflanzlichen Vegetation, mit dem Wachsen in der Natur verbindet und den „mystischen Sinn“ des Weibes, ihr Mitleben und Mitempfinden mit der großen Naturseele, ihr direktes Verbundensein mit dem Schicksal andeutet und symbolisiert.

Den deutlichsten und verhältnismäßig einfachsten Ausdruck der Maeterlinckschen Art dramatischer Poesie finden wir in zwei Einaktern: „L'intruse“ und „Les aveugles“, „Der Eindringling“ und „Die Blinden“. (Deutsch von Leopold v. Schlözer.) Der Eindringling ist der Tod. Die Zeit ist die Gegenwart, die Scene ein düsterer Saal eines alten Schlosses. Eine Wöchnerin liegt schwer krank im Nebenzimmer. Wird sie mit dem Leben davonkommen? Anfangs schien es nicht so, heute aber hat der Arzt Hoffnung gegeben. Dieser Hoffnung darf sich die im Saal versammelte Familie freuen: der Vater, der muntere, geschwätzige, „verständige“ Oheim, die drei kaum oder halb erwachsenen

Töchter. Nur einer freut sich nicht: der alte, blinde Großvater. Der weiß besser, was kommt. Der fühlt das Schicksal, weil ihn die Außenwelt nicht mehr verwirrt. Der sieht den Tod, weil er erblindet ist. Woran merkt denn der Großvater, daß der Tod ums Haus und ins Haus schleicht? An allem merkt er's, an allem, woran andere nichts merken, wofür Sehende blind sind. Ein leichter Wind, der sich im Garten erhebt; das Verstummen der Nachtigallen, die gesungen haben; die Schwäne im Teich, die ängstlich werden, und die Fische, die untertauchen; der Hund, der sich in die Hütte verkriecht; die Thür, die sich nicht schließen läßt, weil sie von der feuchten Witterung der letzten Tage verquollen ist, wie die „Sehenden" meinen; das stille Geräusch, das der Gärtner draußen, den man aber im Schatten des Hauses nicht sehen kann, beim Schleifen einer Sense macht — das sind alles Dinge, die den blinden Alten beunruhigen, dahinter er etwas Geheimnisvolles, Unheimliches sieht. „Manchmal will er gar keine Vernunft annehmen," meint der „kluge" Oheim. „Bei seinem Alter ist das zu entschuldigen," erklärt der „helläugige" Vater. „Ja, ja; die Blinden grübeln zu viel, sie haben zu viel Zeit zu verlieren, haben gar nichts zu thun, und dann fehlt ihnen die Zerstreuung." So tauschen Vater und Oheim Weisheit um Weisheit. Der Oheim wird sogar mitleidig: „Nicht zu wissen, wo man ist —, nicht zu wissen, woher man kommt; nicht wissen, wohin man geht —, Mittag von Mitternacht nicht mehr zu unterscheiden; und immer diese Finsternis, diese Finsternis — lieber wollte ich nicht länger leben." So orakelt der sehende, muntere,

gute Oheim, während der müde, arme, blinde Großvater ein bißchen eingeschlafen ist. Der kurze Schlaf beruhigt ihn nicht. Beim Erwachen ist er erregt, wie vorher. Jedes Geräusch läßt seine verfeinerten, überreizten Nerven erbeben; immer fester wird er überzeugt, daß etwas Unheimliches, Gespenstisches nah und näher schleicht. Nein — es schleicht nicht mehr heran, es ist schon da; es sitzt mitten unter ihnen am Tisch. Der Blinde behauptet es, die Sehenden murren wider den närrischen Alten, werden aber doch auch von der Angst angesteckt. Die Lampe brennt immer trüber; sie geht schließlich aus. Es herrscht bleiches Halblicht im Zimmer, vom Mond, der durchs Fenster scheint. Da schlägt es Mitternacht, und beim letzten Schlag glaubt man ganz bestimmt, ein Geräusch zu hören, wie wenn jemand sich hastig erhebt. „Wer war es?“ fragt der Großvater. „Niemand,“ versichern die anderen. Da klingt schrill die schneidende Stimme des Säuglings aus dem Nebengemach, des Säuglings, der seit seiner Geburt, seltsamerweise, noch keinen Ton von sich gegeben hat. Jetzt schreit er. Warum wohl? Die Thür des Zimmers der Wöchnerin öffnet sich; die barmherzige Schwester meldet, daß der Tod soeben eingetreten ist. Der Blinde und der Säugling haben ihn wahrgenommen; sie sind die wahrhaft Sehenden. Die anderen dringen ins Zimmer der Toten; der Oheim läßt den jungen Mädchen den Vortritt; denn er ist nicht nur ein aufgeweckter, sondern auch ein höflicher Mann, der in allen Lebenslagen Gedanken und Manieren hübsch beisammen hat. Der Blinde tappt um den Tisch herum und kann die Thür nicht finden. Sie lassen ihn „ganz allein“,

der wohl das Unsichtbare zu schauen, aber das allen Deutliche und Offene nicht zu finden vermag. — Welche Stimmung der Dichter in diesem Werk hat fühlbar machen wollen, ist ohne weiteres klar. Doch kann ich nicht zugeben, daß ihm in diesem Falle die Absicht vollkommen gelungen ist. Die Mittel, durch die er Stimmung macht, sind doch gar zu äußerlich und gewöhnlich. Aber ich will auch nicht verkennen, daß gerade in dem Gewöhnlichen etwas Berechtigtes und Naturtreues liegt. Wir kennen alle von alten Leuten her die Versicherungen, nach denen in diesem und jenem Falle der Tod sich durch einen Schlag auf den Tisch, einen rätselhaften Knall oder sonstwie angekündigt haben soll. Ich selber bin weit davon entfernt, solchen Volksglauben nur lächerlich zu finden. Es liegt — schon in der Kraft der Ueberzeugung, womit dergleichen geglaubt und vorgetragen wird — etwas Bestrickendes und Geheimnisvolles, etwas, das über den Aberglauben hinausgeht und fast den Sinn eines Mythos erhält, der mindestens poetisch nicht unverwertbar ist. Wir kennen doch außerdem an uns selber jene überreizte Stimmung und verfeinerte Nervenspannung, die uns bei einer einsamen Nachtwache unter dem langgezogenen Geheul eines Hundes da draußen auf irgend einem Hof schreckhaft zusammenschauern läßt. Hat man gar einen schwer Kranken im Hause, rechnet man seit Wochen jede Minute mit dem Eintreten des Todes, so kann solch ein Hundeheulen oder sonst ein Geräusch wirklich wie Schicksalsruf des Todes uns entsetzen. Jedenfalls erkennen wir gerade an dem „Eindringling“ klar, daß Maeterlinck an bestehende Vorstellungen im Volke an-

geknüpft und vorhandene Stimmungen verwertet, nicht aber ganz neue Provinzen des Gefühles entdeckt und aufgeschlossen hat. Der Hund übrigens mit seiner Witterung des Unheils und Todes spielt auch in „Prinzeß Maleine" eine große Rolle. Das Eigentümliche und besonders Bemerkenswerte ist, daß in Maeterlincks Kunst die feinste, die raffinierteste Kultur aus der unkultivierten Natur, dem „barbarischen" Aberglauben des Volkes neueste Reize gezogen hat.

Viel stärker an Stimmungs- und Symbolgehalt scheinen mir „Die Blinden" zu sein. Schon die Scenerie ist wirkungsvoller: uralter nordischer Forst unter unendlichem Sternenhimmel; eine Insel, von Sümpfen durchzogen und rauhem Meer umbraust. Zwölf Blinde sitzen auf Steinen, Baumstämmen, dürrem Laub: sechs Greise, vier Greisinnen, eine irrsinnige Blinde mit einem Säugling an der Brust, und eine junge Blinde von wunderbarer Schönheit, mit langem, reichem Haar, wie das Haar Melisandes. Ein Teil dieser Menschen ist blind geboren, ein anderer erst blind geworden. Da sitzen sie nun und harren auf den Führer, den uralten „Priester", der gegangen sein soll, frisches Wasser zu holen. Dieser Priester hat, wie an anderen Tagen, so auch an diesem, die Blinden in die freie Luft geführt, aus dem dumpfen Gemäuer des Hospizes, darinnen sie hausen. Der Priester bleibt etwas lange. Die Wartenden werden ungeduldig. Die Blindgeborenen murren: sie zürnen, schwatzen und zanken. Sie reden, um sich die Angst zu vertreiben. „Ich fürchte mich, wenn ich nicht spreche," erklärt der eine. Der Sinn des großen Schweigens, die Welt des stillen

Lebens in den Tiefen der Seele ist diesen Armen im Geiste nie aufgegangen. Nun schwatzen sie und schelten auf den Priester, der sie doch so lange treu behütet hat. „Er wird alt, seit einiger Zeit scheint er nicht mehr recht zu sehen. Er will es nicht zugeben, aus Furcht, daß ein anderer seinen Platz unter uns einnimmt. Wir brauchen einen anderen Führer." „Der blinde Greis" und „die blinde Greisin", die früher einmal sehen konnten, verteidigen ihn; auch die junge Blinde, die ebenfalls sehend geboren ist, die sich besinnt, aus einem wunderschönen Lande hierher gekommen zu sein, der der Priester Heilung in Aussicht gestellt hat. Zu ihr steht der Uralte in einem besonders freundlichen Verhältnisse. Von ihr wird er auch am besten verstanden. Nun aber kehrt er noch immer nicht zurück zu den Ratlosen. Und es wird kalt. Mag es wohl noch Tag oder schon Nacht sein? Die Blindgeborenen wissen es nicht. Die junge Blinde aber, mit dem feineren, mystischen Sinn der Frauen begabt, spricht: „Mir ist, als fühle ich Mondlicht auf meiner Hand." Die blinde Greisin: „Ich glaube, die Sterne scheinen; ich höre sie." Die junge Blinde: „Ich auch." Erster Blindgeborener: „Ich höre gar kein Geräusch." Wir merken die Abstufungen, die zwischen den Blinden bestehen, je nachdem sie blind geboren oder erst geworden, männlich oder weiblich sind. Wir fühlen auch heraus, daß das gar nicht nur so einfach Blinde, sondern Typen des Menschengeschlechts sind. Auch der Priester ist kein gewöhnlicher Priester, sondern ein wahrer Führer und Retter des Menschengeschlechts, das heißt er möchte retten und möchte führen zu „Höhen und Höhlen", auf

Berge und Leuchttürme. Aber die Mehrzahl der ihm Anvertrauten läßt sich nicht führen: Warum führt er uns überhaupt hinaus in die rauhe Insel; warum läßt er uns nicht hinter den dicken Mauern des Hospizes, in der warmen Schlafstube? So murren sie. Der Priester kehrt noch immer nicht zurück. Da ertönt Geräusch aus der Ferne, Rascheln im dürren Laub. Naht er? Nein. Gebell ertönt. Es ist der große, treue Hund, der aus dem Hospiz hergeeilt ist, dem Herrn nach. Die Blinden jubeln. Der treue Hund wird sie schon zum Priester führen. Nun wollen sie folgen. Doch was ist das? Der Hund macht nur wenig Schritte, steht still, winselt. Vor wem? Die Blinden tasten. Sie fassen ein eiskaltes Gesicht, mit wallendem Bart. Kein Zweifel: es ist der Priester. Er weilt mitten unter ihnen, ein Toter, lautlos zusammengebrochen, müde der undankbaren Führerlast. Wer wird nun Führer sein, zurück zum Hospiz? Niemand. Allein können sie den Weg nicht wagen, der Sümpfe wegen. Verzweiflung bricht aus. Die Kälte wird schneidender; der Hunger peinigt. Wer schafft Obdach und Nahrung? Ein eigentümliches Geräusch erhebt sich. Es ist die Flut, das steigende Meer, das andrängt. Jetzt muß der Armen Schicksal sich erfüllen. Sie müssen rettungslos zu Grunde gehen. Der Tod tritt unter sie. — —

Tod und Vernichtung ist der Schicksalsschluß in Maeterlincks Dichtung. Warum eigentlich? Warum gibt es denn kein gütiges, gnädiges Schicksal? Des Dichters Figuren, vor allem seine jungen Frauen, sind doch von soviel Sehnsucht nach Schönheit und Glück beseelt. Und sie stammen auch fast durchweg aus irgend

einem Reich des Glückes, der Sonnenhelligkeit. Warum müssen sie daraus verstoßen werden? Warum sind Maeterlincks Menschen dem Schicksal nicht gewachsen?

Darum vielleicht: Die Kunst Maeterlincks bedeutet — ich bemerkte es schon — die Wiedergeburt, das Erwachen der Seele, die im Naturalismus unterdrückt, versklavt, getötet war. Dieses Erwachen indes ist zunächst noch kein vollkommenes, und die halberwachte Seele ist noch nicht zu irgend einem Wissen gelangt. Sie träumt und ahnt. So ist Maeterlincks Kunst und Weltauffassung mystisch. Noch weniger ist die Seele zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen, das heißt Persönlichkeit geworden. Es ist mehr ein Gefühl des Lebendigseins, als individuelles Leben. Das findet seinen Ausdruck in dem gleichfalls schon erwähnten Panpsychismus: Sterne, Stürme, Brunnen und Blüten fühlen mit, wenn irgendwo ein Menschenherz etwas erleidet. In ihrem weiteren Erwachen und Wachsen wird diese Maeterlincksche Weltseele nicht gleich ein großer und starker Mensch, ein Mann, sondern ein Kind oder etwas dem Aehnliches, Nahestehendes: ein blutjunges Mädchen, ein uralter Greis. Die haben Instinkt, Empfinden, auch Weltweisheit, aber kein klares Erkennen, kein Wissen, keine Lebensklugheit. Diese Schwachen nun, diese Seelchen, sind auf die Erde gebannt, dem Erdgeschehen preisgegeben, von dem sie nicht wissen, woher es stammt und wohin es treibt. Sie sind ihm nicht gewachsen, sie fürchten sich, sie gehen am Schicksal zu Grunde, die Flut des wilden Lebens verschlingt sie, wie jene Blinden im eben erwähnten Drama. Die Menschenkinder, um die es sich in diesen

Dramen dreht, sind nie Herren ihres Geschicks, greifen nie aktiv zu, sondern hoffen und träumen, leiden und sterben nur. Sie werden gehalten und geschoben, gelenkt und bewegt von außen her, mechanisch, zwangsweise, wie mit Drähten, die von einer unbekannten Stelle und Macht dirigiert werden, gleich Marionetten. So verlangt denn auch in der That einmal Maeterlinck eine Darstellung durch Marionetten. Nicht der Mensch handelt hier, sondern irgend eine unerkannte und in ihrem Unerkanntsein dunkle, geheimnisvolle, furchtbare Schicksalsmacht. „Es“ handelt.

Sehr interessant ist es, zu beobachten, daß sich genau die gleiche Maeterlinck-Stimmung dem Schicksal gegenüber in einem Werk findet, in dem man sie am allerwenigsten suchen dürfte, in Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“. Man lese im fünften Akt: Henschel hat bekanntlich Unglück gehabt, im Geschäft und mit seinem Weibe. Wie stellt er sich zu dem Unglück? „Wie's kimmt, äsu kimmt's,“ ist seine ganze Weisheit. Fast wörtlich genau so drückt sich der alte König Arkel in Maeterlincks „Pelleas und Melisande“ aus. „Anne Schlinge ward mi gelaeht und ei die Schlinge do trat ich halt nei,“ meint Henschel. Wer legte denn die Schlinge? „Kan sei der Teifel, kan sein a andrer. Derwega muß ich, das is gewiß.“ Henschel ist wie ein Kind einem unerkannten, unheimlichen Geschick verfallen. Er kann nichts thun; „es“ handelt. Ferner lese man, wie Henschel des Nachts keine Ruhe findet, das Fenster öffnet und aus seiner Kellerstube zum Himmel schaut, den Mond leuchten und die Wolken ziehen sieht. Es wird ihm unheimlich. Da draußen

in der Welt ist etwas, bewegt sich etwas, lebt etwas, das ihn anzieht, nach dem er schauen muß und das ihm zugleich Entsetzen einflößt. Diesem Oeffnen des Fensters kommt fast eine symbolische Bedeutung zu: damit ist in der Welt die Verbindung vom Keller zum Himmel, vom Naturalismus zum Mystizismus hergestellt. So direkt führt der Weg von Hauptmann zu Maeterlinck.

Das jüngste Wien.

Maeterlincks Kunst ist düster bis zur Grausigkeit. Er überwindet den Naturalismus durch einen mystischen Psychismus, als Dichter neuromantischer Schicksalstragödien. An ganz anderer Stelle und mit ganz anderen Mitteln noch trachtet man, den Naturalismus zu überwinden. In Wien regt sich diese Richtung. Sie will — nach den „Blättern für die Kunst" — „die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache — eine Kunst für die Kunst — und steht deshalb im Gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang". Vom Naturalismus urteilt sie, er hat „nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben. Dem Franzosen ist er das absichtliche Zusammentragen von in Wahrheit nie sich folgenden Begebnissen, dem Norweger ist er das ausschweifendste Spiel mit Möglichkeiten, dem Russen der beständige Alpdruck."

Diese Wiener sind warm und heiter, leicht und anmutig. Das Grausige und Mystische liegt ihnen nicht. Sich von der Wirklichkeit hart bedrücken läßt man auch nicht. Naturalismus und Mystizismus finden

darum dort keinen Nährboden. Die Kunst wird auf andere Weise mit dem Leben fertig: indem sie sich seinen Tiefen und Härten entzieht.

Hugo von Hofmannsthals Dichterseele ist im Grunde die Seele eines Knaben. Diese Knabenseele aber denkt gar nicht daran, sich ins Leben zu werfen und dem Schicksal auszusetzen, um daran zu zerschellen, wie die Kinderseelen Maeterlincks. Hofmannsthals Kunst packt nicht direkt das Leben, wo es derb und materiell, oder abgründig und geheimnisvoll vor uns liegt. Sie sucht das Leben am liebsten auf, wo es bereits verklärt und geläutert ist, in der Kunst. Mit der Kunst vergangener Zeiten nährt der Dichter seine Seele; den Extrakt und den Duft, den andere vor ihm aus dem Leben gezogen haben, schlürft und saugt er mit der Wollust des Feinschmeckers ein. So ist Hofmannsthals Kunst, wenn man will, Kunst in der zweiten Potenz. Vom Leben fühlt er sich durch ein „goldenes Gitter“ — das in seinen Dichtungen mehrfach eine Rolle spielt — abgeschlossen.

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drüben ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
Und rosig helles Gelb und helles Grau,
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit.
Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen . . .
Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen . . .
Denn unsre Wonne oder unsre Pein
Hat mit der ihren nur das Wort gemein . . .

Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen,
So gleicht der unsre ihrem Schlafe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern —
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern. — —
Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
Den Garten, den der Meister ließ erbauen,
Darum durch üppig blumendes Geranke
Soll man das Außen ahnen mehr als schauen.

Diese Verse sind aus dem dramatischen Fragment „Der Tod des Tizian", der schönsten und kennzeichnendsten Dichtung Hofmannsthals. — Sobeïde in dem Drama „Die Hochzeit der Sobeïde" ist ein junges zartes Seelchen, das das Leben und sein Glück nur aus holden Mädchenträumen kennt. Sie hätte die Möglichkeit, im prachtvollen Hause eines reichen und weisen Mannes ein Leben in Ruhe und Schönheit zu führen, hinter „goldenem Gitter". Von ihren Träumen verlockt und dem Zuge des Herzens geführt, eilt sie jenseits des Gitters ins Leben. Darin aber geht sie zu Grunde. Denn das Leben ist eine rohe Groteske. Als solche ist die zweite Scene des Dramas aufzufassen. Wenn in der Scene der wucherische Geizhals und greise Wüstling kostbaren Schmuck, Perlen und Spangen über seine Dirnen streut und wertvolle Teppiche zu ihren Füßen ausbreiten läßt, so soll das eben das Groteske, Sinnlose des Lebens bedeuten, in dem die Gemeinheit das Schöne zu niedrigen Zwecken mißbraucht. Also fern dem Leben hinter goldenem Gitter, anmutig schwelgend im Genusse der Kunst — das ist Hofmannsthals Auffassung, die das Leben in Knabenschwäche aber auch in berückender Knabenanmut nicht zu zwingen trachtet. Anmut besitzt Hofmannsthals Kunst wie kaum eine sonst,

entzückende, berückende Anmut. Anmut ist Schönheit in der Bewegung. Wer sich, wie Hofmannsthal, nie durchs schmutzige Leben treiben läßt, sondern stets hinter goldenem Gitter auf Teppichen zwischen Bildern wandelt, kommt ganz natürlich zu dieser Anmut, da seine Bewegung keinen Widerstand zu erleiden hat. Anmut ist eigentlich eine spezifisch weibliche Eigenschaft. Es liegt auch in Wahrheit etwas Weibliches in Hofmannsthals Kunst, etwas Mädchenhaftes. Doch im frühesten Alter, bei Knaben und Mädchen, tritt der Geschlechtscharakter überhaupt wohl kaum bestimmend hervor. So ist es denn ganz ungemein charakteristisch, daß der Dichter im Tod des Tizian für zwei Personen, junge Leute verschiedenen Geschlechts, Lisa und Gianino, einmal vorschreibt: „Irgend etwas an ihr erinnert ans Knabenhafte, wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert." Dazu ist zu bemerken, daß eine gewisse Richtung modernsten Geschmacks überhaupt das Weib mit einem Stich ins Knabenhafte bevorzugt: wenig Fleisch und Fülle, hagere Arme und „Gazellenbeine", wie Altenberg — wenn ich nicht irre — es einmal nennt.

Durchaus knabenhaft oder, wenn man will, auch mädchenhaft, ist ebenfalls Peter Altenbergs Kunst in den beiden Büchern „Wie ich es sehe" und „Ashantee". Doch hat dieser bei weitem nicht die natürliche Anmut und runde Schönheit, wie Hofmannsthal. Altenberg ist eigentlich unleidlich kokett, sich selbst bespiegelnd, bewußt raffiniert.

Kinder, sowohl Knaben wie Mädchen, spielen gern. Alles wird ihnen ein Spiel. So kommt es denn, daß

auch diese knabenhafte Wiener Kunst mit dem Leben und schließlich mit sich selbst nur ein Spiel treibt. Hofmannsthal erklärt in beschaulicher Selbsterkenntnis:

Also spielen wir Theater.
Spielen unsre eignen Stücke
Früh gereift und zart und traurig
Die Komödie unsrer Seele.

oder:

Wir haben aus dem Leben, das wir leben,
Ein Spiel gemacht, und unsre Wahrheit gleitet
Mit unserer Komödie durcheinander,
Wie eines Taschenspielers hohle Becher.

Im Abenteurer der Scene „Der Abenteurer und die Sängerin" hat Hofmannsthal solch einen Spieler mit dem Leben auf die Bühne gestellt. Gerade bei Hofmannsthal ist indes nicht zu verkennen eine gewisse Sehnsucht, das Leben ganz zu erfassen und zu gestalten, eine Abneigung gegen das Dasein hinter goldenem Gitter. Solcher Stimmung gibt die dramatische Scene „Der Thor und der Tod" Ausdruck. Auch folgende Verse legen davon Zeugnis ab:

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt vorüberfährt.

Zur Lebensphilosophie des Spiels hat sich neuerdings auch Arthur Schnitzler bekehrt. Er hat bisher oftmals die Spiele und Tändeleien der Liebe mit allzu großem Ernst behandelt. Nunmehr behandelt er den Ernst des Lebens mit spielerischer Kunst. Nur ist er in seinem Spiel nicht so naiv, wie die anderen dieser

Kunstrichtung. Schnitzler ist bei weitem männlicher, hat eine philosophische Ader und eine etwas melancholische Grundstimmung. So motiviert er denn diese Philosophie des Spiels in folgenden geistreichen Versen des „Paracelsus“:

Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und schien es noch so groß und tief zu sein!
Mit wilden Söldnerscharen spielt der eine,
Ein andrer spielt mit tollen Abergläubischen:
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgendwer —
Mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns.
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.

Es hat nach diesen Versen den Anschein, als ob Schnitzler nicht aus Knabenhaftigkeit ein naiver Spieler wäre, sondern aus Resignation und Melancholie ein sentimentaler, der das ernste Leben aus dem Grunde sehr wohl herausfühlt, ohne es aber in seiner Schwere heben, bewältigen und gestalten zu können. Wir spielen, aber vielleicht mit sehr ernsten Dingen. Wir glauben zu spielen und spielen vielleicht gar nicht. Oder: heute spielen wir noch und morgen müssen wir vielleicht unter dem eisigen Hauch des Schicksals sterben. Wer kennt den Augenblick, den Tag und die Stunde, da blühender Blödsinn zu blutigem Ernst umschlägt? Das ist der tiefe Sinn des „Grünen Kakadu“, den ich für ein überaus geistreiches und dabei tiefsinniges, effektreiches und doch inhaltsvolles Meisterwerkchen moderner Dramenkunst halte. — —

Es wäre unrecht, vom „jüngsten Wien“ zu reden,

ohne eine so charakteristische Wiener Persönlichkeit wie Hermann Bahr zu erwähnen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß dieser Name noch auf spätere Zeit kommen wird, doch nicht als ein großer Dichtername. Die Bedeutung Bahrs liegt in seiner Thätigkeit als Kritiker. Als solcher ist er eine eigenartige und wertvolle Persönlichkeit. Die Eigenart und der Wert dieser kritisierenden Persönlichkeit liegt darin, keine festgeprägte Persönlichkeit zu besitzen. Das hängt so zusammen: Bahr spürt mit lüsternem Kunstsinn stets der neuesten Litteraturmode nach, um diese dann um jeden Preis mitzumachen. Vom Naturalismus bis zum Symbolismus hat er alle Wandlungen der Litteraturströmung getreulich mitgemacht, dazwischen für Goethes Stil und Abgeklärtheit geschwärmt, seit einiger Zeit eine spezifisch wienerische Kunst entdecken und propagieren helfen und soeben sein neuestes Buch — ich erwähnte es schon — „unserem Meister Ludwig Speidel“ gewidmet. Wer in späteren Zeiten das Werden der modernen Kunst wird studieren wollen, braucht nur Bahrs gesammelte Kritiken zur Hand zu nehmen: „Zur Kritik der Moderne“, „Die Ueberwindung des Naturalismus“, „Studien zur Kritik der Moderne“ u. s. w. Da ist alles getreulich aufgezeichnet. Und aufgezeichnet nicht etwa im objektiven und ruhigen Gelehrtenton des Litterarhistorikers, sondern mit der Wärme und Anteilnahme des Künstlers, der das alles selber an eigener Seele erlebt hat. Jede Kunstrichtung nämlich, die Bahr in einem gegebenen Moment vertreten hat, hat er auch stets als die einzig wahre und für alle Zeit andauernde empfunden, bis er davon übersättigt war und nach neuen Genüssen

hungerte. Es läßt sich, wenn man genauer zusieht, doch mit einem Wort sagen, was Bahr stets und in Wahrheit als Kritiker ist: nämlich Naturalist. Ich habe dargelegt, daß das Wesen des Naturalismus in der Hingabe an die Erscheinungen, dem Aufgeben der Persönlichkeit, der Nachgiebigkeit gegen andrängende Eindrücke besteht. Der naturalistische Künstler empfängt solche Eindrücke von der Welt mit ihren tausend Mannigfaltigkeiten. Der naturalistische Kritiker empfängt solche Eindrücke nicht unmittelbar von der Welt, sondern von den Abbildern der Welt, von den Kunstwerken. Wechseln diese Kunstwerke an Inhalt, Form, Stil, so wird auch der Standpunkt des Kritikers sich verschieben. So verhält sich's mit Bahr. Stets entwickelt er aus neuesten Kunstmoden neueste Kunstregeln. Er ist immer ein anderer, aber immer modern. — —

In dem Spielerischen, Willkürlichen, in dem Bewußtsein und der Absicht der Hofmannsthal und Genossen zu spielen, in ihrer Selbstbespiegelung, in der übertriebenen Zartheit und Feinheit der Empfindungen, in der Sucht, jenseits der wirklichen Welt ein eigenes, reicheres Leben selbstherrlich zu führen, liegt durchaus etwas Romantisches. „Die Reflexion auf ihr eigenes Thun, die Bewußtheit und Absichtlichkeit ihres Produzierens ist ein auszeichnender Zug und eine der Schwächen dieser Männer. Gerade jene Ueberfülle geistiger Strebungen, hinter denen die Lebensschicksale der Nation ganz in die Ferne rücken, diese krankhafte Erregung gerade des geistigen Organismus gewährt die belehrendsten Aufschlüsse über seinen Bau. Die Nerven des deutschen Geistes liegen hier gleichsam entblößter vor

den Blicken des Beobachters.“ Passen diese Sätze nicht haarscharf auf diese Oesterreicher, nur daß man von den Nerven des österreichischen, statt des deutschen Geistes sprechen muß. Und doch sind diese Sätze nicht etwa einem Schriftsteller unserer Tage entnommen, sondern beziehen sich auf die Romantiker zu Anfang unseres Jahrhunderts und stammen aus R. Hayms Werk: „Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes“ (Seite 9). So innig berühren sich Anfang und Ende dieses Jahrhunderts. Wie ausgezeichnet paßt auch auf die „sublime“ Kunst unserer Neuromantiker eine Bemerkung, die der ältere der Brüder Schlegel in einem Briefe an Fouqué macht, vielleicht werde die Poesie noch so sublimiert werden, daß man nicht mehr Gedichte, sondern bloße Einbildungen von Gedichten liefern werde. (Bei Haym, Seite 857.) In den der äußersten „Moderne“ dienenden „Blättern für die Kunst“ heißt es nun in der That: „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen.“

Diesen Wienern ist die Kunst ein Genuß und ein Vergnügen, eine Mode und ein Schmuckstück, ein reizvolles Spiel, das nicht immer des Sinnvollen bedarf. „Ein Sinn wird nur von dem gefunden, der ihn sucht“, belehrt uns Schnitzler. Doch den Menschen von stärkerem Drang zum Leben ist das leidvolle Schicksal gegeben, daß sie stets „suchen“ müssen. Wie die Hunde auf der Fährte des Wildes, suchen wir auf der Fährte unseres Glückes und unseres Friedens. Das Leben steht der Erfüllung unserer Sehnsucht mit immer neuen Hindernissen entgegen. Darum müssen wir mit ihm

ringen, es zu unterwerfen und zu gestalten trachten, uns zu seinem Herrn machen. Das Leben uns dienstbar machen, bedeutet, ihm eine Gestalt geben, die unserem subjektiven, innersten Wesen entspricht. Wir haben den unauslöschlichen Trieb, ein harmonisches Verhältnis zwischen uns und dem ganzen Leben herzustellen, unserer Seele, unserem Denken und Fühlen die Ruhe und das Gleichmaß im Dasein zu verschaffen, die wir zur Behauptung unserer Existenz nicht entbehren können. Wir stehen zu sehr im Leben, um auf die Dauer, hinter goldenem Gitter geschützt, mit ihm unser egoistisches Spiel treiben zu können. Wir lieben das Leben zu sehr, um es fahren lassen zu können. Wir harren des Menschen und des Künstlers, der auch in des Lebens Tiefen zu sinken und seine Häßlichkeit zu erfassen vermag, um dann doch triumphierend darüber emporzusteigen. Verehren und lieben aber würden wir auch schon den als Helden, der im ehrlichen, redlichen Kampfe mit der tiefen Gewalt des Lebens seinen Wagemut hat mit dem Preise des eigenen Daseins bezahlen müssen.

Das Problem Maupassant.

Das wilde Verlangen, das Leben mit all seinen tiefsten und höchsten Gewalten zu formen und zu bezwingen, selbst mit Gefährdung des eigenen Daseins, und die Niederlage in diesem Kampfe mit dem Leben, das Zerbrechen und Zerschellen im Meere des Lebens — das ist der Inhalt des Problems Maupassant. Der Wahnsinn, der Maupassants Schaffen und Leben ein Ende machte, ist nicht allein pathologisch zu werten, sondern er enthält — als seelische Erscheinung, als Seelenzustand betrachtet — eine rein psychologische Konsequenz.

Nur wenig ist von dem äußeren Leben Maupassants zu berichten. Am 5. August 1850 ist er auf dem Schloß Miromesnil in der Normandie geboren. Körperlich soll er gedrungen, kräftig, stämmig, ausdauernd und zäh wie ein normännischer Bauer gewesen sein. Geistig war er von der Mutter her, die an Nervenstörungen litt, nicht ganz intakt. Unter sehr heftigen und anhaltenden Kopfschmerzen hatte er furchtbar und viel zu leiden. Durch Aether suchte er die Schmerzen zu lindern. In seinem Buche „Sur l'eau" schreibt er von

seinen Qualen: „Die Kopfschmerzen auf der einen Seite hier, diese furchtbaren Kopfschmerzen, die mich martern, wie eine Folter es nicht schlimmer kann, die mir den Kopf auseinandersprengen, die mich verrückt machen, mir meine Gedanken verwirren, mir das Gedächtnis nehmen, daß meine Erinnerungen wie Spreu vor dem Winde zerstieben — diese Kopfschmerzen peinigten mich, und ich mußte mich ins Bett legen und hielt das Aetherfläschchen unter die Nase.“ (La migraine, l'horrible mal, la migraine qui torture comme aucun supplice ne l'a pu faire, qui broie la tête, rend fou, égare les idées et disperse la mémoire ainsi qu'une poussière au vent, la migraine m'avait saisi, et je dus m'étendre dans ma couchette, un flacon d'éther sous les narines.) Es folgt nun eine begeisterte Lobpreisung des Aethers und eine Schilderung des glückseligen Zustandes, in den er sich versetzt fühlt: „Ich schlief nicht, ich war wach; ich verstand und empfand alles und denken konnte ich: so klar, so tief und stark wie niemals sonst. Und eine Freudigkeit des Geistes, eine ganz wunderbare Trunkenheit war über mich gekommen, die aus dieser Verzehnfachung meiner geistigen Fähigkeiten herrührte.... Wunderbar scharf konnte ich denken, auf eine ganz neue Art sehen, urteilen, die Dinge und das Leben abschätzen und dabei hatte ich die Gewißheit, die feste Zuversicht, daß diese Art wirklich wahr war.“ (Je ne dormais pas, je veillais, je comprenais, je sentais, je raisonnai avec une netteté, une profondeur, une puissance extraordinaires, et une joie d'esprit, une ivresse étrange venue de ce décuplement des mes facultés mentales.... C'étaient une acuité prodigieuse de raisonnement, une

manière nouvelle de voir, de juger, d'apprécier les choses et la vie, avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie.) Selbstverständlich konnte das Aetherfläschchen die Leiden nur für Augenblicke zurückdrängen, um sie auf die Dauer zu steigern. Auch das natürliche Heilmittel ausgedehnter Fahrten auf dem Mittelländischen Meer, zwischen Frankreich und Afrika, die Maupassant, ein leidenschaftlicher Seefahrer, auf seiner schönen Yacht „Bel-Ami" unternahm, konnte der Krankheit nicht Einhalt thun.

Unter dem Datum des 9. Dezember 1891 meldet das „Journal des Goncourt": „Maupassant serait attaqué de la folie des grandeurs, il croirait a été nommé comte, et exigerait qu'on l'appelât: ‚Monsieur le comte.'" Nicht lange darauf wurde er, nach einem Selbstmordversuch, in die Irrenanstalt nach Passy gebracht. Hier starb er am 6. Juli 1893. Im ganzen kaum ein Dutzend Jahre ist Guy de Maupassant litterarisch thätig gewesen und hat in dieser Zeit etwa zwei Dutzend Bände herausgegeben. Denn er war nicht nur ein tiefer und regsamer Geist, sondern auch ein fleißiger und fruchtbarer Schriftsteller von innerem Beruf, dem Schreiben Lebensbedürfnis ist.

Im Jahre 1880 veröffentlichte eine Reihe realistischer Schriftsteller, darunter in erster Linie Zola, einen Band Novellen unter dem Gesamttitel: „Les soirées de Médan." Maupassant war darin mit „Boule-de-Suif" vertreten. Von dem Augenblick an vertauschte er einen bedeutungslosen Posten im Marineministerium mit einem ersten Platz in Frankreichs Litteratur. Diese seine erste Arbeit schon war in ihrer Art ein Meisterwerk. Die

Oeffentlichkeit hat Maupassant nie als Werdenden, als Schüler gekannt und seinen Aufstieg zur Höhe künstlerischer Vollendung mit ermunterndem Zuruf begleiten können; als fertiger „Meister“ trat er in die französische Litteratur. Aber auch hier ist der „Meister“ nicht vom Himmel gefallen. Seinen emsig in der Stille betriebenen Studien war Jahre hindurch Flaubert ein ernster und gewissenhafter Berater, Gustave Flaubert, der Verfasser der „Madame Bovary“, der — wie man in Frankreich annimmt — den naturalistischen Roman zur höchsten und endgültigen Vollendung gebracht hat, in gleicher Weise ein Meister in der Beherrschung des Stoffs und des Stils.

Wie sein Lehrer, war auch Maupassant zunächst und einerseits Naturalist. Als naturalistischer Künstler stand er zu den Dingen in einem unmittelbar sinnlichen Verhältnis. Und von allen naturalistischen Künstlern vermag ich keinen zu finden, dessen Sinnlichkeit, sinnliche Aufnahmefähigkeit so umfassend, so lebhaft, so durchdringend, so brennend wäre, wie die Maupassants. Nicht ohne inneren Grund zeichnet er, der selber der Normandie entsprossen ist, so oft normännische Bauern in der ganzen Nacktheit und Roheit bäuerischer Instinkte; er offenbart damit zugleich ein Stück seines eigenen Wesens. Fein empfundene und scharf umrissene Naturschilderungen finden sich in seinen Novellen allenthalben verstreut. Zu besonders kraftvollem und glänzendem Ausdruck aber kommt sein Naturgefühl auf zahlreichen Seiten der beiden Bände „Sur l'eau“ und „Au soleil“. Es ist selbstverständlich, daß die Kräfte der Sinnlichkeit sich am heftigsten nach den nächstliegenden Gebieten

strecken werden, d. h. daß der sinnliche Mensch seinesgleichen stärker in das Netz der sinnlichen Reize ziehen wird, als er die Bäume liebt, oder das Wasser oder die Tiere. Es ist also begreiflich, sogar selbstverständlich, daß in Maupassants Wesen und Kunst die Erotik eine erste Rolle spielt. Beispiele dafür brauchen am wenigsten beigebracht zu werden. Ist doch Maupassant — leider — in manchen Kreisen nur als ein Schriftsteller bekannt, der in besonders glänzender Form die Zote pflegt. Durchaus verfehlt aber ist es — was man gethan hat — die Erotik als den Grundzug Maupassants anzunehmen und von hier aus den Charakter und das Schicksal zu konstruieren. Seine Erotik ist nur ein Stück von der umfassenden und allgemeinen Sinnlichkeit, die zum Wesen des naturalistischen Künstlers gehört. Es wohnt eine Art Elementargeist, eine urwüchsige, ursprüngliche Kraft in Maupassant, vermöge deren er mit allen natürlichen Wesen, mit Menschen, mit Tieren, mit den Blumen auf der Wiese, mit den Bäumen im Walde, mit den Wolken in der Luft empfindet; es gibt keine Regung in der Natur, die nicht auch ihn durchzittert; es gibt keinen Laut, den nicht auch er vernimmt und versteht. Er selber erklärt uns einmal: „Ich liebe den Himmel wie ein Vogel, die Wälder wie ein räuberischer Wolf, die Felsen wie eine Gemse. Im hohen Grase möchte ich mich wälzen und darüber laufen wie ein Pferd, und im klaren Wasser möchte ich schwimmen wie ein Fisch. Ich fühle es, daß in mir etwas vom Leben aller Lebewesen zittert, daß alle Instinkte und alle verworrenen Triebe auch der untergeordneten Geschöpfe sich in mir regen. Mit einer

Liebe, die zugleich tierisch und erhaben, verächtlich und heilig ist, liebe ich alles, was lebt und wächst, alles, was man sieht. Denn dies alles, das meinen Verstand ganz ruhig läßt, erregt mir Sinne und Herz, dies alles: die Tage und die Nächte, die Ströme und die Meere, die Stürme und die Wälder und die Morgenröte — und auch der Blick und der Leib der Frauen." (J'aime le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde pour m'y rouler, pour y courir comme un cheval, et l'eau limpide pour y nager comme un poisson. Je sens frémir en moi quelque chose de toutes les espèces d'animaux, de tous les instincts, de tous les désirs confus des créatures inférieures. J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, car tout cela, laissant calme mon esprit, trouble mes yeux et mon coeur, tout: les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes.)

Die citierte Stelle ist für die eine Seite in Maupassants Wesen so bezeichnend, daß ich gar nicht anders kann, als sie bis zum Ende hersetzen. Er fährt fort: „Ich fühle es mit, wenn das Wasser liebkosend über den Ufersand oder über das Felsgestein hinspült, und die Freude, die mich überkommt, wenn der Wind mich packt und die Welle mich trägt — diese Freude stammt daher, daß ich mich gänzlich den brutalen und elementaren Naturgewalten hingebe, daß ich in den Urstand der Natur zurückkehre. — Wenn es schön ist, wie heute, dann rollt in meinen Adern das Blut der alten Faune,

die froh und übermütig umhertollen; ich bin dann nicht mehr der Bruder der Menschen, sondern der Bruder aller Wesen und aller Dinge." (La caresse de l'eau sur le sable des rives ou sur le granit des roches m'émeut et m'attendrit, et la joie qui m'envahit, quand je me sens poussé par le vent et porté par la vague, naît de ce que je me livre aux forces brutales et naturelles du monde, de ce que je retourne à la vie primitive. — Quand il fait beau comme aujourd'hui, j'ai dans les veines le sang des vieux faunes lascifs et vagabonds, je ne suis plus le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses.) Wahrhaftig — so spricht doch nur ein Elementargeist! Wer übrigens muß hier nicht notwendigerweise an Böcklin denken! Und doch — Böcklin und Maupassant, welche Unterschiede! Ich vermute, die Probleme Böcklin und Maupassant ließen sich genau als Gegenpole behandeln, ein schlagendes Exempel für die Bedeutung der individuellen Anlage für das individuelle Schicksal bei sonst gleichen Zeit- und Kunstverhältnissen.

Die urwüchsigen Instinkte eines elementaren Empfindens, die Sinnlichkeit des naturalistischen Künstlers machen die eine Seite im Wesen Maupassants aus. Der naturalistische Maupassant schrieb die brutalen Bauerngeschichten: „Le petit Fût", „Le cas de Madame Luneau", „Le Diable". Und derselbe Maupassant schrieb auch die frivolen Liebesgeschichten: „La Patronne", „Le mal d'André", „Un sage", „Le Verrou", und hundert andere.

Wie kommt aber Maupassant dazu, die traurige

Geschichte „Suicides“ zu erzählen? Was treibt ihn in das dunkle Gebiet des Uebersinnlichen in dem gespenstigen schrecklichen „Lui“, der Skizze zu dem noch schrecklicheren „Horla“? Wie ist's möglich, daß „Fou“ und „Qui sait“ Maupassants Geist entstammen?

Die Frage ist also kurz die: Wie ist in Maupassants Seele ein Zusammenhang denkbar und erklärlich zwischen dem Gefühl für die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen und der über das Sinnliche, Irdische hinausgehenden Neigung zum Uebersinnlichen, Mystischen? Wie ist die Vereinigung von Naturalist und Spiritualist in Maupassant zu begreifen?

Man sollte doch meinen, ein Mann von der elementaren Gefühlskraft, die Maupassant zuzuschreiben ist, müßte von dauerhaftester unzerbrechlicher Gesundheit sein. Können wir es uns denken, daß Gesundheit plötzlich und ohne Uebergänge, in einem jähen Sprunge, in Wahnsinn umschlägt? Oder sollen wir uns erinnern, daß Maupassant eine nervenkranke Mutter hatte, und sollen wir die Feder, die das „Problem Maupassant“ schreiben wollte, aus der Hand legen, um den Dichter als ein Opfer der „Vererbung“ dem Pathologen zu überlassen? Sollen wir damit zugleich auch seine Bücher aus der Hand legen und erklären: „Wir sind zu verständig, um zu lesen, was ein Verrückter geschrieben hat?“ Das geht nicht an. Denn gerade diese Erzeugnisse eines „Verrückten“ sind von einem Glanz und einer Klarheit der Form, einer Deutlichkeit und Leidenschaftlichkeit der Darstellung, die allein schon ihnen den Stempel aufdrücken, Kunstwerke von hohem Rang zu sein. Gerade diese Ergüsse eines „Verrückten“ strömen

über unser Herz mit hinreißender, bethörender Kraft, rühren an Saiten, die am tiefsten und verborgensten im dunkelsten Winkel unserer Seele liegen; es überschleicht uns ein verworrenes Gefühl: „Da liegt in dem Fall Maupassant irgend etwas verborgen, was uns alle vielleicht ein bißchen trifft und angeht.“ — — —

Jedermann kennt die Redensarten „in etwas aufgehen“ und „sich ganz hingeben“. Es ist damit die Fähigkeit der Menschen ausgedrückt, sich zeitweilig nur auf einen einzigen Punkt zu konzentrieren, mit Sinnen und Gedanken, so daß nichts anderes mehr in der Seele Platz nehmen kann. Es sind die verschiedensten Dinge, darin die Menschen „aufgehen“, und der eine gibt sich diesem, der andere jenem „ganz hin“. Der eine geht in Scherz und Spiel auf, der andere gibt sich ganz seiner Wissenschaft hin; mancher vermag in dem Genusse eines Glases Wein für ein paar Minuten wenigstens aufzugehen, der Fromme gibt sich ganz seinem Gotte hin. Sicherlich kann es aber im großen Ganzen als natürlich und auch menschenwürdig nur angesehen werden, wenn das Individuum in etwas Höherem, Umfassenderem, Größerem aufgeht, als es selber ist. Ein Mensch kann und soll doch nicht in einem Tier aufgehen, mit den Tieren oder den Pflanzen empfinden wollen. Es ist oben zum Teil mit den eigenen Worten Maupassants dargelegt, wie seine Sinnlichkeit, sein elementares Empfinden mit allen Wesen in der Natur zu fühlen, sich mit ihnen zu identifizieren vermag. So sehr nun solches Naturgefühl dem Künstler auch zu statten kommt — hätte er sonst keine Fähigkeiten, keine höher strebenden Bedürfnisse, so bedeutete diese naturalistische

Sinnlichkeit doch unter allen Umständen eine Degradation des Menschen; wir hätten es mit einem Wesen zu thun, für das Maupassant selber einmal in der Novelle „Fou?“ die Bezeichnung „Tiermensch“ gebraucht. Setzen wir nun die ganz selbstverständliche Annahme, daß Maupassant ein normaler Mensch und mit allen menschlichen Eigenschaften behaftet ist, sogar ein Mensch, der auf höchster Kulturstufe steht. Wenn der vermöge seiner sinnlichen Kräfte, seiner elementaren Begabung auch mit den Wesen in der Natur empfindet, so kann er doch nicht in ihnen mit ganzer Seele „aufgehen“, sich ihnen ganz „hingeben“. Denn die Menschenseele ist größer, feiner, höher als die Naturseele. Das Größere, Feinere, Höhere kann aber nie in dem Kleineren, Gröberen, Tieferen verschwinden. Es bleibt notwendig ein Rest zurück, und dieser Rest ist gerade das „rein Menschliche“, zu fein und zu zart, als daß es den elementaren Naturgefühlen ebenbürtig sein und sich mit ihnen identifizieren könnte. Dieses Stück der Seele bleibt also für sich, bleibt frei, bleibt allein, bleibt einsam.

Das menschliche Wesen aber verträgt nimmermehr die Einsamkeit. Wir brauchen die Dinge in der Außenwelt, darum unsere Gedanken sich spinnen und unsere Gefühle sich ranken können. Wie taumelnde Vögel entflattern uns unsere Gedanken und Gefühle und bedürfen der Ruhepunkte. Wir müssen Beschäftigung haben, wir müssen uns entäußern können, wir brauchen einen Boden, in ihm zu wurzeln. Unsere Sinne bedürfen der sinnlichen Genüsse und der sinnlichen Befriedigung; das Geistige in uns bedarf auch eines Wesens, daran es sich klammern, darin es aufgehen kann. Maupassants

Sinnlichkeit fand tausendfache Beschäftigung und Befriedigung allenthalben. Sein geistiges Teil taumelte suchend hin und her, um schließlich doch für sich, ohne Halt, ohne Befriedigung zu bleiben, in Einsamkeit. Die Einsamkeit — das ist das schreckliche Leiden seiner Seele. Immer und immer wieder tönt aus seinen Schriften die Klage über das schreckliche Leid der Einsamkeit: „Nur in ein einziges von allen Geheimnissen des Menschenlebens bin ich wirklich eingedrungen und das ist dies: die furchtbare Qual in unserem Dasein rührt daher, daß wir ewig einsam sind, und alle unsere Anstrengungen und unsere Bemühungen zielen nur darauf ab, dieser Einsamkeit zu entfliehen. (Parmi tous les mystères de la vie humaine, il en est un que j'ai pénétré: notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude.)

Dieses Leid der Einsamkeit war bestimmt, die eine ganze Hälfte seines Lebens auszufüllen, während die andere — der sinnliche Maupassant — sich in tausend Freuden der Geselligkeit erschöpfte. Und nun erhebt sich in ihm der furchtbare Widerstreit zwischen den Bedürfnissen der Sinne und der Sehnsucht des Geistes. Nun wird seine Seele der bald mit tausend Trümmern beschwerte Kampfplatz zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Der Mensch in ihm und das Tier in ihm ringen — ringen um ein Leben. Er fühlt diesen Kampf in sich toben. Ihn ekelt vor den Genüssen dieser Erde, daran aber doch das Tier in ihm mit tausend Ketten festhält. Er sehnt sich nach zarteren und höheren, himm-

lischeren Freuden feinerer, überirdischer Erkenntnis. Seine Sehnsucht bleibt ungestillt. Er ist nach wie vor zur Einsamkeit verdammt. Eine unauslöschliche und tödliche Trauer umschattet sein Herz. Ihm bleibt nur die Klage über das Leid seiner Seele und ihrer Einsamkeit, die Klage, die er immer und immer wieder anstimmt.

Hören wir ihn selber!

„Und plötzlich sieht man, daß man in Wahrheit immer und ewig allein auf der Welt ist, nur daß uns die bekannte Umgebung, der intime Verkehr die Illusion einer allgemein menschlichen Brüderlichkeit vorspiegeln. In Stunden aber, in denen man sich in fremden großen Städten ganz verlassen, ganz abgeschieden fühlt, da erweitert sich plötzlich der Gesichtskreis, da denkt man hell und tief. Und da durchschaut man das ganze Leben mit einem einzigen Blick, den keine ewige Hoffnung blendet, den die gewohnte Umgebung nicht abstumpft, den die Erwartung irgend eines Glückes, von dem wir träumen, nicht trübt. (. . . Et on s'aperçoit soudain qu'on est vraiment et toujours et partout seul au monde, mais que dans les lieux connus, les coudoiements familiers vous donnent seulement l'illusion de la fraternité humaine. C'est en ces heures d'abandon, de noir isolement dans les cités lointaines qu'on pense largement, clairement, et profondément. C'est alors qu'on voit bien toute la vie d'un seul coup d'oeil en dehors de l'optique d'esperance éternelle, en dehors de la tromperie des habitudes prises et de l'attente du bonheur toujours rêvé.) Es folgt nun eine Meditation nach Art des Hamlet-Themas: „Wie

ekel, schal und öd und unersprießlich erscheint mir alles Wesen dieser Welt."

In „Lui?" beschließt jemand ganz plötzlich zu heiraten. Warum? „Ich heirate, um nicht allein zu sein. Ich will des Nachts nicht mehr allein sein. Ich will ein Wesen neben mir fühlen, das sprechen kann, ein paar Worte, ganz gleich was. Ich habe Furcht, ganz allein. Ich habe nicht etwa Furcht vor irgend einer Gefahr. Wenn ein Mensch eindränge, würde ich ihn, ohne zu zucken, töten. Ich habe auch vor Gespenstern keine Furcht, ich glaube nicht an Uebernatürliches. Auch vor den Toten fürchte ich mich nicht: ich glaube an die vollständige Vernichtung jedes Wesens, das von uns scheidet. Ich habe Furcht vor mir selber! Ich fürchte mich vor der Furcht! Ich fürchte mich vor den Narrheiten meines Geistes, der wie in Krämpfen zuckt und sich windet, ich fürchte mich vor diesem entsetzlichen Empfinden irgend eines ganz unfaßbaren Schrecknisses. Ich habe Furcht vor den Wänden, den Möbeln, den Gegenständen darauf; mir ist's, als ob sie alle eine Art tierisches Leben besitzen. Besonders aber fürchte ich mich vor der entsetzlichen Unruhe meiner Gedanken, meiner Vernunft, die sich zerstreut, verwirrt, deren ich unter dem Einflusse einer geheimnisvollen, unfaßbaren Angst nicht mehr Herr bin." (Je me marie pour n'être pas seul! ... Je ne veux plus être seul, la nuit. Je veux sentir un être qui peut parler, dire quelque chose, n'importe quoi. ... J'ai peur, tout seul ... Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n'ai pas peur des revenants; je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai

pas peur des morts, je crois à l'anéantissement définit de chaque être qui disparaît! ... J'ai peur de moi! j'ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible. ... J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse!)

Sehr klar bringt das Leiden der Seele, die Qual der Einsamkeit, den Widerstreit zwischen Materiellem und Geistigem der Dichter Norbert de Varenne in dem Roman „Bel-Ami“ zu erschütterndem Ausdruck: „Aber auch die furchtbare Angst der Verzweiflung werden Sie empfinden. Verlassen und verloren werden Sie im Ungewissen sich abquälen. Sie werden um Hilfe schreien nach allen Seiten, aber niemand wird Ihnen antworten. Sie werden die Arme ausstrecken und um Hilfe, Liebe, Trost und Rettung flehen. Aber niemand wird kommen. Warum aber leiden wir so? Darum, weil wir ohne Zweifel mehr geboren sind, um im Fleische als im Geiste zu leben; aber unser Denken hat uns in ein schreiendes Mißverhältnis zwischen unserer gesteigerten Erkenntnis und den unwandelbaren Bedingungen unseres Lebens gebracht. Sehen Sie sich einmal die Leute vom gesunden Mittelmaße an! Wenn nicht gerade ein großes Unglück über sie hereinbricht, fühlen sie sich ganz zufrieden und ahnen gar nichts von dem allgemeinen Leid. Auch die Tiere haben keine Empfindung dafür.“ (... Mais aussi vous sentirez l'effroyable détresse

des désespérés. Vous vous débattrez, éperdu, noyé, dans les incertitudes. Vous crierez „à l'aide“ de tous les côtés, et personne ne vous répondra. Vous tendrez le bras, vous appellerez pour être secouru, aimé, consolé, sauvé! Et personne ne viendra. Pourquoi souffrons-nous ainsi? Cest que nous étions nés sans doute pour vivre davantage selon la matière et moins selon l'esprit; mais, a force de penser, une disproportion s'est faite entre l'état de notre intelligence agrandie et les conditions immuables de notre vie. Regardez les gens médiocres; à moins de grands désastres tombant sur eux ils se trouvent satisfaits, sans souffrir du malheur commun. Les bêtes non plus ne le sentent pas.)

Stellen wie die citierten könnten in noch größerer Zahl beigebracht werden. Nur auf eine sei noch verwiesen, die alle diese Schmerzen in eins zusammenfaßt. Es ist „Solitude“ in der Sammlung „Monsieur Parent“. Ueber zehn Seiten fließt hier ein dunkler Strom der Klagen und versenkt unsere Seele in ein Meer von Traurigkeit. „Solitude“ ist unentbehrlich für das Verständnis Maupassants. Man kann sagen: „Solitude“ bedeutet Maupassants Konfession.

Durch die beigebrachten Citate dürfte das spiritualistische Element in Maupassants Wesen genügend beleuchtet sein. Es ist zweifellos vorhanden, so wie das naturalistische. Beide nehmen seine Seele zur Hälfte in Besitz. Beide liegen eng nebeneinander, nirgends ineinander. Beide trachten danach, sich zu entäußern, in entgegengesetzter Richtung. Dafür seien noch ein paar konkrete Fälle angeführt! Es ist früher ausein-

andergesetzt, daß die „Sinne" danach trachten werden, sich am stärksten auf ihnen zunächst liegenden Gebieten zu entäußern. Dem Menschen ist der Mensch am nächsten. Also wird die Sinnlichkeit in erster Linie auch erotischer Natur sein, die „Liebe" ein tierisches Gepräge haben. Und in der That schildert Maupassant in den meisten Fällen die Liebe als eine bloße Sinnenlust. „Mehr als je fühle ich mich unfähig, eine Frau zu heiraten, weil ich gar zu sehr auch immer noch alle anderen werde lieben wollen. Ich wollte, ich hätte tausend Arme, tausend Lippen und tausend ... Temperamente, um zu gleicher Zeit ein ganzes Heer dieser liebreizenden Wesen genießen zu können. (Plus que jamais je me sens incapable d'aimer une femme parceque j'aimerai toujour trop toutes les autres. Je voudrais avoir mille bras, mille lèvres et mille ... tempéraments pour pouvoir éteindre au même temps une armée des ces êtres charmants et sans importance.) (Lui? pag. 104.) Wie aber der Naturalist, so begehrt doch auch der Spiritualist eines Wesens, dem er sich hingeben, daran er sich entäußern kann. Auch er bedarf der Liebe, aber der zarten, unsinnlichen Liebe zu einem duftigen, ätherischen Wesen zartester Organisation, eine Liebe", die — allem Tierischen entrückt — unsere tiefsten, edelsten, menschlichsten Empfindungen wach werden läßt, die der Qual der Einsamkeit in uns ein Ziel setzt. Auch dafür hat Maupassant Empfindung und Worte. „Wenn eine Liebe in unserem Herzen aufgeht, dann scheint es, als ob man größer wird. Eine übermenschliche Glückseligkeit überkommt dich. Weißt du, warum? Weißt du, woher dies ganz maßlose Glücksempfinden stammt?

Einzig und allein daher, weil man sich einbildet, nicht mehr einsam zu sein. Die Abgeschiedenheit, die Verlassenheit, die sonst der Menschen Teil ist, scheint ein Ende zu haben. Das beste, was es noch in der Welt gibt, das ist, einen Abend mit einer Frau zu verleben, die man liebt, bei ihr zu sein, ohne zu sprechen, fast völlig glücklich schon durch das bloße Gefühl ihrer Gegenwart. Wir wollen nicht mehr verlangen! Denn niemals gehen zwei Wesen ganz ineinander auf.“ (Quand on entre dans l'amour, il semble qu'on s'élargit. Une félicité surhumaine vous envahit! Sais-tu pourquoi? Sais-tu d'où vient cette sensation d'immense bonheur? C'est uniquement parce qu'on s'imagine n'être plus seul. L'isolement, l'abandon de l'être humain paraît cesser. . . . Ce qu'il y a encore de meilleur au monde, c'est de passer un soir auprès d'une femme qu'on aime sans parler, heureux presque complètement par la seule sensation de sa présence. Ne demandons pas plus, car jamais deux êtres ne se mêlent.) (Solitude pag. 286.)

Maupassant hat zwei Novellen geschrieben, in denen die naturalistische und die spiritualistische Liebe zur weitgehendsten Darstellung gelangt, „Fou?“ und „Un Cas de Divorce.“ In „Fou“ erschießt ein Eifersüchtiger das Pferd, das kostbare, starke, edle Pferd, auf dem seine Frau, seine schöne, leidenschaftliche, sinnliche Frau ihre täglichen, sturmschnellen, wilden Ritte unternimmt. In „Un Cas de Divorce“ heiratet jemand — ein Einsamer, ein Sonderling, dessen Herz nach unerreichbaren Idealen verlangt, eine Frau. „In ihrem ganzen Wesen hat sie etwas Ideales, das mir nicht von dieser Welt

zu sein scheint und das meinen Träumen Flügel verleiht." (Elle a dans toute sa personne quelque chose d'idéal qui ne semble point de ce monde et qui donne des ailes à mon rêve.) In der Ehe geht es ihm eigentümlich. „Solange ich mich nur „ideal" nach ihr gesehnt habe, war sie für mich der Traum, der noch nicht wirklich war, aber jeden Augenblick wirklich werden sollte. Von der Sekunde an, in der ich sie in meinen Armen gehalten habe, war sie nur noch das Wesen, dessen die Natur sich bedient hatte, mich in allen meinen Hoffnungen zu enttäuschen." (Tant que je l'ai idéalement désirée, elle fut pour moi le rêve irréalisable près de se réaliser. A partir de la seconde même où je l'ai tenue dans mes bras, elle ne fut plus que l'être dont la nature s'était servie pour tromper toutes mes espérances.) Des Ekels voll, flieht er aus den Armen seiner Frau und wendet seine ganze, innige, zärtliche Liebe — den Blumen zu. Denn: „Elles se reproduisent, elles, elles seules, au monde, sans souillure pour leur inviolable race, évaporant autour d'elles l'encens divin de leur amour." . . . „Qui connaît, hors moi, la douceur, l'affolement, l'exstase frèmissante, charnelle, idéale, surhumaine de ces tendresses. . . . Les inimaginables dessins de leurs petits corps jettent l'âme grisée dans le paradis des images et des voluptés idéales" — so erklärt „ce fou honteusement idéaliste" in seinen Aufzeichnungen. — —

Wir haben bisher den Seelenzustand Maupassants zu analysieren und zu zeigen versucht, wie er sich in der Zweiheit seines Wesens in seinen Werken objektiviert. Wir wollen nun endlich auch die Konsequenz dieses

doppelseitigen Seelenzustandes für Maupassants Leben und Persönlichkeit darlegen.

Das Sinnenleben findet tausend Dinge, um die es sich ranken, mit denen es sich mischen, in die es aufgehen kann. Es wird immer heftiger und lebhafter, eilt immer stürmischer vorwärts, hascht unersättlich nach tausend neuen Sensationen. Der geistige Teil der Seele, das rein Menschliche bleibt unbefriedigt, sucht ewig und findet nichts Ebenbürtiges, ermüdet beim Suchen, verfällt in Traurigkeit. Nur eines bleibt ihm: Schauen, Erkennen. Nicht das Schauen und Erkennen tief verhüllter Mysterien, beseligender Geheimnisse. Die sind dem Menschen verschlossen. Auf das Triebleben des Tierischen in der Seele schaut es herab; zu erkennen, wie das Tier sich mehr und mehr entwickelt, ist seine einzige und ständige Beschäftigung. So erklärt sich das, was Maupassant das „zweite Gesicht" — la seconde vue — nennt. In dem, der am zweiten Gesicht leidet, existiert kein einfaches Gefühl, keine Hingebung, kein Dransetzen der ganzen Persönlichkeit mehr: „Alles, was er sieht, alle seine Freuden und Vergnügungen, seine Leiden und seine Verzweiflung werden im Augenblicke Gegenstand der Beobachtung. Er analysiert unter allen Umständen, mag er wollen oder nicht, die Herzen, die Gesichte, die Bewegungen, die Worte. Er hat kein unmittelbares Gefühl, keinen Ton, keinen Kuß, der wirklich unbefangen wäre. Für ihn gibt's keine dem Augenblick entsprungene Handlung, die man thut, weil man sie thun muß, ohne es zu wissen, ohne darüber nachzusinnen, ohne sie zu verstehen, ohne sich sofort Rechenschaft darüber zu geben. Er handelt und betrachtet

seine Handlungen zu gleicher Zeit, er handelt niemals so schlicht und einfach und geradezu, wie die guten Leute, die einfach und gerade leben.“ (Tout ce qu'il voit, ses joies, ses plaisirs, ses souffrances, ses désespoirs, deviennent instantanément des sujets d'observation. Il analyse malgré tout, malgré lui, sans fin, les coeurs, les visages, les gestes, les intonations. . . . Il n'a pas un élan, pas un cri, pas un baiser qui soient francs, pas une de ces actions instantanées qu'on fait parce qu'on doit les faire, sans savoir, sans réfléchir, sans comprendre, sans se rendre compte ensuite. . . . Acteur et spectateur de lui même et des autres, il n'est jamais acteur seulement comme les bonnes gens qui vivent sans malice.) (Sur l'eau.)

Das zweite Gesicht nun schaut auf die Orgien der Sinne, die sich immer mehr und mehr vom Menschlichen entfernen. Der Geist, das „Denken“ verliert unwiederbringlich die Herrschaft. Die Sinne folgen ihren eigenen, ungekannten, schrecklichen Gesetzen. Wo soll das hin? Wie kann das enden? Eine entsetzliche Angst steigt in der Seele empor und läßt grauenvoll ihre Stimme ertönen: „Es war eine Stimme, die unaufhörlich in unserer Seele ruft und die uns unablässig Vorwürfe macht, eine traurige Stimme, die uns quält und peinigt, die wir nicht kennen, nicht beschwichtigen und überhören können, eine starke Stimme, die uns alles vorwirft, was wir gethan und auch alles, was wir unterlassen haben, die Stimme der Gewissensbisse und der Reue — die dünne kleine Stimme, die in uns ruft von der Nichtigkeit des Lebens, der Nutzlosigkeit unserer Anstrengungen, der Ohnmacht unseres Geistes und der

Schwäche unseres Fleisches.“ (C'etait la voix qui crie sans fin dans notre âme et qui nous reproche d'une façon continue, obscurément et douloureusement, torturante, harcelante, inconnue, inapaisable, inoubliable, féroce, qui nous reproche tout ce que nous avons fait et en même temps tout ce que nous n'avons pas fait, la voix des vagues remords, des regrets sans retours . . . la maigre petite voix qui crie l'avortement de la vie, l'inutilité de l'effort, l'impuissance de l'esprit et la faiblesse de la chair.)

Aber der Geist wird immer ohnmächtiger, hilfloser, die Nacht des Wahnsinns wirft ihre Schatten voraus, die Angst wächst und mit ihr der Wunsch, den Schrecknissen entgehen zu können, das verlöschende Flämmchen des Geistes wieder anzufachen. Das Aetherfläschchen tritt in Aktion. Wir haben im Anfang bemerkt, daß Maupassant ihm ergeben war. Und es hilft für ein Weilchen. Die Einsamkeit des Geistes wird gebrochen, die Schatten der Traurigkeit weichen zurück. Es scheint eine Sphäre höherer Existenz, tieferer Erkenntnis, geläuterten Schauens gewonnen zu sein, „eine neue Art zu sehen, zu urteilen, die Dinge und das Leben abzuschätzen mit der Gewißheit, der festen Zuversicht, daß diese Art wirklich wahr war. Und das alte Bild aus der Heiligen Schrift fiel mir plötzlich ein: mich dünkte, ich hätte vom Baume der Erkenntnis gekostet und alle Geheimnisse entschleierten sich; ich befand mich unter der Herrschaft einer neuen, seltsamen, unabweislichen Logik. Und Gründe, Schlüsse, Beweise strömten mir in Menge zu, um ebensogleich wieder durch einen Beweis, einen Schluß, einen Grund von stärkerer Kraft

aufgehoben zu werden. Mein Kopf war das Schlachtfeld der Gedanken geworden. Ich war ein Wesen höherer Art, mit einer unbesieglichen Geisteskraft ausgerüstet und ich genoß eine wunderbare Freude bei der Feststellung meiner Macht." (Une manière nouvelle de voir, de juger, d'apprécier les choses et la vie, avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie. Et la vieille image de l'Ecriture m'est revenue soudain à la pensée. Il me semblait que j'avais goûté à l'arbre de science, que tous les mystères se dévoilaient, tant je me trouvais sous l'empire d'une logique nouvelle, étrange, irréfutable. Et des arguments, des raisonnements, des preuves me venaient en foule, renversés immédiatement par une preuve, un raisonnement, un argument plus forts. Ma tête était devenue le champ de lutte des idées. J'étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constation de ma puissance.) (Sur l'eau.)

Doch auf den Traum folgt das Erwachen, und nach den geträumten Sonnen übermenschlicher Erkenntnis flackert das Flämmchen menschlichen Begreifens um so schwächer, bis es ganz erlischt. Und die Nacht, die sternenlose Nacht des Wahnsinns tritt ihre Herrschaft an.

Der Wahnsinn Maupassants ergibt sich aus seinem Seelenzustand heraus als eine unabwendliche psychologische Konsequenz, so behaupteten wir zu Eingang unserer Darlegung. Hoffentlich hat unsere ganze Darlegung diese Behauptung begreiflich gemacht.

Als Mensch muß Maupassant untergehen, vermag er sich und die Welt nicht zu meistern. Als

Künstler ist er ein größerer Baumeister in zweifacher Beziehung.

Wir haben ausgeführt, daß die sinnlichen Triebe in ihm sich völlig der Herrschaft des Geistes entziehen. Sie stürmen dahin auf ihrem eigenen, abgründigen Weg. Wer leitet sie? Wessen Gesetz befolgen sie? Wo ist ihr Herr? „Quelqu'un possède mon âme et la gouverne! Quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis," heißt es im Horla pag. 45. Es muß ein Wesen geben, ein unsichtbares Wesen, das im stande ist, den Sinnen seinen Willen aufzuzwingen, das stark genug ist, vor dem Anprall der Leidenschaften standzuhalten, ihnen zu folgen, sie zu begreifen, sie zu zügeln und zusammenzuhalten, auch wenn sie nach den entlegensten Sensationen haschen. Und Maupassants Phantasie erschafft sich dieses Wesen, glaubt es zu empfinden, zu sehen. Er nennt es „Le Horla". Le Horla, „l'être nouveau, le nouveau maître" nimmt von der Seele Besitz, wird in ihr der lenkende bestimmende Geist, ein Geist, ein stärkerer, mächtigerer, übermenschlicherer Geist als der bisherige menschliche. Der menschliche Geist kapituliert vor dem neuen Herrn. Seine Herrschaft ist zu Ende. Er ist überflüssig. „Après l'homme le Horla", schreibt Maupassant. Und die Konsequenz ist: „. . . il va donc falloir que je me tue moi!" Das ist der Schlußsatz in „Le Horla", dem vielbewunderten, viel mit Namen genannten Phantasiestück, über das aber doch ein deutendes Wort bisher wohl kaum zu lesen war. „Le Horla"

ist der neue Herr der Sinne, der seinen Unterthanen neue Wege zu öffnen, neue und feinere Genüsse zu bieten, schönere Welten zu erschließen vermag. Als Mensch, in der Welt des Wirklichen, erlag Maupassant dem Anprall der Leidenschaften; als Künstler, in der Welt der Phantasien und Ideen, wußte er ihnen einen neuen zügelnden Gebieter zu erschaffen. —

Ein zweites noch gibt es, wodurch Maupassant als Künstler Triumphe feiert. Es ist die Schönheit der Form. Die tollsten, sprudelnden Ströme, die seine Seele durchbrausen, weiß er doch stets in ein gerades und festes Bett zu leiten. An Präzision des Ausdrucks, Durchsichtigkeit und Harmonie des Satzbaues, Wohllaut der Worte wird Maupassant von keinem Zeitgenossen erreicht. Und man glaube nicht, daß die Schönheit der Form einem Kunstwerk so äußerlich anhaftet, wie man Goldschaum auf die Nüsse am Weihnachtsbaum klebt. Die Schönheit der Form stammt aus einem Rhythmus der Seele, aus einem von einer göttlichen Hand eingepflanzten Trieb nach Ordnung, Frieden, Harmonie, aus der Sehnsucht nach etwas Reinerem, Schönerem, als es im Wirrwarr der Welt zu finden ist. Als Mensch in der Welt mochte sich Maupassant verzweiflungsvoll als „être perdu“ betrachten. Dem Künstler bei der Arbeit künstlerischer Gestaltung verlieh jener Rhythmus der Seele unstreitig reichen Trost. Es gibt die eigene Stimmung wieder, wenn Maupassant im Bel-Ami den Dichter Norbert de Varenne in einer von uns schon erwähnten verzweiflungsvollen Rede sagen läßt: „Moi, je suis un être perdu. Je n'ai ni père, ni mère, ni frère, ni soeur, ni femme, ni enfants, ni

Dieu." Il ajouta, après un silence: „Je n'ai que la rime." — —

Nach allen unseren Ausführungen ist das Problem Maupassant ein Zweiseelenproblem. Dennoch aber ist es von dem Faustproblem grundverschieden. Wohl lebt auch in Maupassant eine Seele, die in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen hält. Aber von der anderen Seele können wir nicht sagen, daß sie gewaltig sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen hebe. Der Fall Maupassant führt uns nicht „vom Himmel durch die Welt zur Hölle". Der Himmel fehlt gänzlich. Charakteristisch für den Fall Maupassant ist die vollständigste Gottentfremdung, das absolute Fernsein von Gott, ohne doch etwas wie ein göttliches Wesen entbehren zu können. Im Fall Maupassant liegt die Frage: was wird aus einem Menschen auf höchster Kulturstufe unserer Zeit, der ohne jede Verbindung mit irgend einem, wie auch immer gearteten, höheren, geistigen Wesen nur auf sich selber gestellt leben muß? Und in dem Fall Maupassant liegt die Antwort: er wird wahnsinnig. Denn das Tierische in ihm findet Beschäftigung, Halt, Nährboden, darauf es gedeihen kann. Das, was über das Tierische hinausgeht, das Menschliche, bleibt in absoluter Einsamkeit. Und absolute Einsamkeit läßt sich nicht ertragen.

Für alles, was in unserer Zeit die Menschen am meisten bewegt, für alle Regungen der überfeinerten Gefühle und der geschärften Gedanken unserer Kulturstufe war Maupassant gewissermaßen ein Brennpunkt; er war in gewisser Weise vielleicht der reinste Typus des „modernen Menschen". Wenn der nun in den Ab-

grund des Wahnsinns gestürzt ist, so steht die Frage auf: Was soll das werden, wohin sollen wir uns retten, zu wem sollen wir uns flüchten, wer reicht uns die Hand, auf daß unsere Seele der Qual ihrer Einsamkeit zu entgehen vermöchte. So drängt also doch das Problem Maupassant auf einen Weg, auf dem wir eine uns übergeordnete, rettende Kraft, auf dem wir „Gott" zu finden wünschten. So gestaltet sich also schließlich das Problem Maupassant zu einem religiösen.

Und solche Gestalt hat es in der That auch in Frankreich angenommen. Es scheint, daß die modernste französische Litteratur, die mit Maupassant durchaus denselben naturalistischen Wurzeln entsprungen ist, augenblicklich unter der Losung steht: Zurück zur Kirche! Die Sinne sind stumpf geworden und die Geister müde. Und der Schoß der Kirche ist warm und weich, und ruhig läßt es sich darin Platz nehmen. Der „Figaro" verknüpfte mit der Ankündigung von Huysmans' „La Cathédrale" die Meldung: „Huysmans va entrer en religion." Und kurz darauf heißt es in einem Artikel: „Paris mystique": Huysmans s'est converti à la foi des vieux clochers, et plus d'un intellectuel, répugnant aux seules conceptions de l'immédiat et du tangible, se rejette en arrière et cherche un idéal pour son âme et pour l'âme française." Und warum sollte Huysmans nicht thun, was vorher schon Bourget gethan hat und mancher andere? Ja, auch bei uns in Deutschland schon können wir ein Schriftstellerpaar nennen, das kürzlich den Kultus der Sinne mit dem Kultus der römischen Heiligen vertauscht hat, Hansson und Marholm. Ob aber wirklich die Kirche an ihren wieder-

gewonnenen Kindern ungetrübte Freude haben kann? Ob es über jeden Zweifel erhaben ist, daß durstige Seelen auf der Wanderung zu ihrem Gott begriffen sind, oder ob nicht verbrauchte und abgestumpfte Sinne in den Wolken und dem Duft des Weihrauchs und in den Klängen der Litanei neue und köstliche Reize von zarter, schonender Weichheit zu finden meinen?

Wie dem auch sei! So merkwürdig auf alle Fälle geht die Entwickelung der modernen Seele und der modernen Litteratur vor sich, daß eine Bewegung, die vor noch gar nicht langer Zeit mit dem Schlachtgeschrei „Zurück zur Natur" eingesetzt hat, in diesen Tagen bei dem Friedenswort „Zurück zur Kirche" angelangt ist.

„Herostrat“.

Man darf wohl das Wesen der modernen Seele in einer gewissen Gebrochenheit und Zwiespältigkeit sehen, einer Disharmonie zwischen Innenleben und Außenwelt, einem Mißverhältnis zwischen Sehnsuchtsfülle und Erfüllungsmöglichkeit, Wollen und Können. Ein Dichter wie Hauptmann hilft sich darüber hinweg, indem er einmal der naturalistisch-objektive Dramatiker und ein andermal der phantastisch-lyrische Märchenpoet ist. Der tiefgründigere und kraftvollere Maupassant möchte die Zerrissenheit der modernen Seele wieder in eine Einheit zwingen und stürzt dabei in den Abgrund. In Deutschland ist vor noch nicht langer Zeit ein Drama gedichtet worden, das diesen oben bezeichneten Zwiespalt der Seele und der Zeit in sehr klarer Weise zum Ausdruck bringt und dessen geistreicher Gehalt mir gelegentlich der Aufführung von der Kritik durchaus nicht gewürdigt zu sein scheint. Ich rede von Fuldas „Herostrat“.

Man glaube nicht, daß ich dabei allein das „Geistreiche“, das geistreich Ersonnene und Zusammengestellte zum Wertmaßstab einer Tragödie zu machen bereit wäre. Ueber die Mängel in Fuldas Begabung glaube ich mich

durchaus nicht leichtsinnig hinwegzutäuschen. Um diese Mängel von vornherein hervorzuheben: Der Dichterkopf Fuldas — wohlgemerkt: ich rede vom Kopf des Dichters, nicht des Menschen — leidet an einer Mißbildung. Er ist schwachäugig, aber spitzen Ohrs und beredter Zunge. Fulda hat kaum die drängende Fülle innerer Gesichte. Er vermag zu formen, aber nicht zu gestalten. Ich vermute: Fulda, wenn er schafft, sieht seine Gestalten nicht, sondern hört sie. Er hat die Worte früher, denn die Figur.

Doch über dem Fehler darf man den Vorzug nicht vergessen und so über eine Begabung schlank wegwerfend urteilen.

Wenn ich Ludwig Fulda mit einem einzigen Ausdruck kennzeichnen wollte, so würde ich sagen: er ist der Tänzer auf dem Parnaß. Mit leichten Füßen eilt er von Muse zu Muse, bald der ernsten, bald der leichten, aber auch der tief tragischen den Arm bietend; und jede schwingt der mit angeborenem Tanzgefühl begabte Mann gar anmutig im Kreise herum.

Harmlos und nett, die Kräfte klug abwägend, begann der Jüngling, dem die ersten poetischen Adern platzten, mit nicht unfein gearbeiteten, graziösen Einaktern. Doch die Zahl der Akte wuchs mit der männlicher werdenden Kraft. Mit der feinen Witterung des reifen Kulturmenschen wußte Fulda auch stets Stoffe zu behandeln, die gerade an der Tagesordnung waren. Der stets zeitgemäße Dichter errang in der Zeit der Kaiserlichen Februarerlasse und der „Freien Bühne" mit sozialen und naturalistischen Dramen wohllöbliche Erfolge. Als dann aber der edle Wille des Kaisers an der rauhen

Wirklichkeit scheiterte, während umgekehrt, aber etwa gleichzeitig, die Wirklichkeitsversuche der naturalistischen Theorien an dem der Kunst doch innewohnenden Idealismus zerschellten, als also Ideal und Leben, Natur und Kunst doch nicht zu einer Einheit weder in Politik noch Dichtung sich verbinden wollten, da fand Fulda als erster in Deutschland den tröstenden Ausweg in die heitere Welt des Märchens, das auch ernste Dinge in bunte Gewänder zu kleiden nicht nur gestattet, sondern sogar verlangt. Doch nun haben sich Anzeichen dafür geltend gemacht, daß die Kunst von der grauen Wirklichkeit und von der märchenhaften Farbenpracht in jene weiteren und blühenderen Gefilde wieder zurückeilt, wo Wirklichkeit und Farbenpracht verbunden sind: in das Gebiet der Geschichte. Das historische Drama wird wieder modern. So wagte es denn auch der Dichter des „verlorenen Paradieses" und des „Talisman", der tragischen Muse im griechischen Gewande zu nahen und sie, sicherlich klopfenden Herzens und der Ehrfurcht nicht entbehrend, um einen Tanz zu bitten, der dann auch mit langsam abgemessenen Schritten, der Hoheit der Tänzerin entsprechend, ausgeführt wurde. Wer aber ein Tänzer von Natur und Geburt ist, tanzt immer schön, mit wem es auch sei. So ist denn auch Fuldas Tragödie „Herostrat", seine erste Tragödie, zweifellos ein schönes Werk. In der Dichtung wird das historische Drama Mode werden. Im sonstigen öffentlichen Leben war in der Zeit, in der sich Fulda mit der tragischen Muse abgab, der Anarchismus an der Tagesordnung. So verrät es denn feinste Witterungskunst nicht nur des Poeten, sondern auch des Menschen und Zeitungslesers, daß Ludwig

Fulda zum Helden seiner Tragödie sich aus der Geschichte den von Nebeln der Vorzeit fast bis zur Unsichtbarkeit umwallten Ahnhern aller Anarchisten erwählt hat, Herostrat! Daß aber auch diesen heikelen Helden der kultivierte und kluge Poet mit Anmut und Würde zu behandeln gewußt hat, dafür ist die Thatsache vollendeter Beweis, daß der interessante Anarchist nicht etwa einer „Freien Bühne“ als eines „Asyls für Obdachlose“ bedarf, sondern im Königlichen Schauspielhause sein Hotel bezogen hat.

Ich halte Fuldas Tragödie „Herostrat“ für ein Werk reifsten Kunstverstandes und feinen Formensinns. Es handelt sich darin um Folgendes:

„Groß ist die Diana der Epheser“, nicht am wenigsten groß, weil ihr ein Meister Paionios einen Tempel gebaut hat, ein Wunderwerk an Größe, Kühnheit und Kraft. Das war in der Zeit, als die Epheser heldenhaft die Feinde ringsum abwehrten und es als Wonne durchkosteten, mit der Wunde auf der Brust fürs Vaterland zu sterben. Politische Macht aber hatte auch damals meist, wie noch in unseren Tagen, wirtschaftlichen Aufschwung im Gefolge. Die Söhne und Enkel der ephesischen Helden wurden reichbegüterte Kaufleute. Der Sinn aber für die Größe der Väter war den dankbaren Nachfahren nicht entschwunden. Ragte doch jede Sekunde der erhabene Tempelbau, ein herrliches Denkmal der früheren Zeit, über die wohnlichen Kaufmannshäuser empor. Dieser Tempel aber hatte im Laufe der Zeit noch dadurch erheblich an Wert zugenommen, daß Fremde zu Tausenden herbeiströmten, das Wunderwerk zu schauen. Und dieses Schauen galt in

jener schönheitsdurchtränkten Zeit für ein hohes Lebensglück. Wer ihn geschaut hatte, über dessen Augen konnte der Tod seine Schleier breiten, denn diese Augen hatten höchste Erdenschöne in sich gesogen. Die Fremden ließen in Ephesus stets viel Geld zurück, und so merkten die guten Epheser auch ganz handgreiflich, was sie an ihrem Tempel hatten. Vielleicht sogar empfanden diese Epheser das Werk ihrer Ahnen mehr als ein Schatzhaus, denn als ein Gotteshaus, was aber menschlich wohl zu begreifen und zu entschuldigen wäre. Die Epheser konnten sich doch unmöglich täglich aufs neue an der Erhabenheit des Tempels berauschen. Gewohnheit stumpft ab. Der täglich steigende Rausch müßte schließlich zum Wahnsinn führen. Dazu aber waren die Epheser viel zu sehr Philosophen, das heißt Lebenskünstler, Männer, die sich nicht etwa mit der unpraktischen Ergründung des Welträtsels plagten; das hatten schon die Vorfahren gethan und doch nichts erreicht. Die modernen Epheser liebten schön klingende, abgerundete Lehrsätze und Formeln, die auch ein Ratsherr z. B. mit Geschick und Nachdruck in eine politische Rede einflechten und so den unzweifelhaften Eindruck eines nicht nur auf das Wohl der Stadt bedachten Bürgers, sondern auch „gebildeten" Mannes erzeugen konnte. Metrodoros ist solch ein Ratsherr und Philosoph zugleich. Nahe am Tempel wohnt Hegesias, des Paionios' Enkelkind. Zur Belohnung dafür, daß er Enkelkind ist, haben ihn die pietätvollen Mitbürger zum Hüter des Tempels bestellt. Das ist eine Ehre und eine Sinekure zugleich. Paionios aber ist kein Faulpelz, der nur vom Ruhme des Ahns gerade satt zu werden trachtet. Durch Arbeit will er nach Kräften in seinen Spuren

bleiben. Auch er ist ein Stückchen Künstler. Er stellt Abbilder des Tempels und des darin bewahrten Götterbildes her und findet damit bei den fremden Besuchern reißenden Absatz und reichen Verdienst. Paionios und sein Enkel Hegesias, der Tempel und seine um guten Preis verkauften, niedlichen Nachbildungen — siehe da: ein Bild der ephesischen Entwickelung.

Wie der erhabene Tempelbau über die doch auch stattlichen Wohnhäuser ephesischer Kauf- und Ratsherren gewaltig empörstrebt, so ragt über die modernen Epheser hinweg Timarete, eine uralt alte Frau noch aus des Paionios' Zeit, eine Heldengestalt. In einer kleinen Hütte, auch vor dem Tempel, gegenüber des Hegesias' Hause gelegen, harrt die Hohe dem Tode entgegen. Ihr Mann, ein Held, starb vor dem Feinde, die Todeswunde auf der Brust. Aus Gram darüber hat Timarete sich die Augen blind geweint. Doch was bedarf sie der leiblichen Augen? Sie hat das Glück, die Macht, den Ruhm von Ephesus glanzvoller Zeit nicht nur gesehen, sondern erlebt. Ihre Seele ist voll davon. Und mit nach innen gewandten Augen des Geistes sieht die Blinde zu ihrem Glücke nichts von der Kleinheit und Krämerhaftigkeit der gegenwärtigen Zeit. Sie lebt in der Erinnerung, ist blind für die Gegenwart und hofft auf die Zukunft. An diese Zukunft aber greift sie mit tastenden und vor Alter und Liebe zitternden Händen, wenn sie ihren Sohn umfaßt, den Herostrat. Die Erzählungen der Mutter vom ephesischen Heldenzeitalter im Ohr, das erhabene Tempelbild vor Augen — so wächst der Timarete Sohn zum Jüngling heran, ständig gestachelt vom Wort der Mutter: „Erwirb dir Ruhm, mein Sohn.“

Das gegenwärtige Ephesus aber hat blühenden Handel und meidet den Krieg. Darum ist's wohl unmöglich, auf dem Schlachtfelde den Ruhm zu erwerben. Als Kaufmann wurde damals noch niemand berühmt. Es bleibt die Kunst. Und wirklich scheint Herostrat zum Künstler bestimmt zu sein. Er ist der geschickteste und bestbezahlte Arbeiter in der Werkstatt des Hegesias. Er fühlt es auch in seiner Seele dunkel gähren, in künstlerischem Drange. Nur die Gelegenheit fehlt, die gute Gelegenheit, meint er — dann müßte ihm auf den ersten Hieb ein Meisterwerk gelingen. Wirklich? Muß der echte Künstler auf eine Gelegenheit warten, sich zu offenbaren?

Doch Herostrat hat Glück. Die Gelegenheit findet sich, die glanzvollste, die gefunden werden kann. Das im Tempel bewahrte Götterbild ist geborsten. Hegesias schlägt vor, es zu flicken. Herostrat aber will nicht das Werk einer alten Zeit künstlich durch Flickarbeit konservieren. Eine neue Zeit muß mit neuem Geiste neue Werke schaffen können. Er fühlt in sich die Kraft solchen Geistes. Er erbietet sich, ein Bild zu schaffen von strahlenderem Glanze und kraftvollerer Uebermacht, als es das alte war. Er erhält von seinem Gönner, dem Ratsherrn Metrodoros, im Namen des Stadtrates den Auftrag dazu.

Ein Sturm des Entzückens durchrast seine Seele. Gedanken wälzen sich durch sein Hirn. Er weiß genau, wie er das Bild machen wird, aus Gold und Elfenbein und Marmor, hoch, herrlich, übermenschlich, göttlich. Denn die Götter haben mit den Menschen nichts gemein. Auch der Künstler, der einer Gottheit Bild schaffen will,

muß sich, solange er schafft, von allem Menschlichen trennen — meint Herostrat. Er liebt Klytia, des Hegesias' Enkelin. Aber jetzt darf er, der zur Unsterblichkeit bestimmte, dieser Liebe nicht leben. Liebe ist menschlich, die Kunst aber göttlich. Die Kunst erfordert Einsamkeit. In der Einsamkeit werden ihm auch die Details zu seinem Werke kommen, die ihm noch fehlen, die rechte Anschaulichkeit. Aber die Idee — die hat er schon, die berauschende, betäubende, beglückende Idee. —

So etwa sind Menschen und Verhältnisse in Ephesus. Ich mußte etwas breiter dabei verweilen, weil aus diesen Verhältnissen, wie bald zu erweisen ist, das tragische Geschehnis herauswächst. Jetzt kann ich mich kurz fassen.

Metrodoros, der Ratsherr und Philosoph, vertraut — wohl gerade vermöge seiner philosophischen Erkenntnis — nicht gar so sehr auf die Macht der Idee. Er hofft wohl, daß sein Mitbürger Herostrat das Werk schüfe. Aber sicher ist es doch nicht. Bei den kaufmännischen Beziehungen der Handelsstadt Ephesus ist ihm die Bedeutung des Imports und Exports klar geworden. Was im Vaterlande nicht wächst, bezieht man von draußen her. So importiert er aus Athen den jungen, aber schon hochberühmten Meister Praxiteles. Der kommt, und gleich beim festlich bereiteten Einzuge ersteht in seinem Hirne nicht die Idee, sondern tritt vor seine Augen die Erscheinung des Bildes der Göttin, die er schaffen will. Diese Erscheinung ist Klytia, in Klytia sieht er Diana. Im Menschen schaut er, der apollinische Künstler, das Göttliche. In allem, was lebt und webt, ist etwas Göttliches. Man muß nur die erleuchteten Künstleraugen haben, es zu erkennen. Gott, Kunst und

Natur ist eines nur. Praxiteles glaubt nicht, daß die Gottheiten in grausamer Unnahbarkeit über den Menschen einsam thronen. Das scheint den Ephesern allerdings ein Unglaube. Herostrat vollends triumphiert; denn er ist fest überzeugt, daß Praxiteles nimmer ein der Göttin würdiges Bild zu schaffen vermag.

Wie der Künstlerstreit endigen wird, bleibt noch vorbehalten. Einen Sieg aber über Herostrat trägt Praxiteles sofort davon. Er macht Klytia seinem Nebenbuhler abspenstig. In Klytia sieht Praxiteles das Urbild seines Werkes. Er versenkt sich in dieses Urbild. Mit entzückten Sinnen studiert er die Schönheit und den Ausdruck ihrer Formen. Sich in ein Weib versenken, ein Weib studieren aber — das heißt ein Weib lieb gewinnen. Denn es heißt ein Weib verstehen, begreifen, umfassen mit Sinnen und Gedanken. Was wir verstehen und begreifen, lieben wir oder — verabscheuen, hassen es. Praxiteles liebt Klytia und sie ihn. Denn kein Weib wird verstanden und begriffen und geliebt, es läßt sich denn verstehen und begreifen und lieben. Kunst und Liebe sind für die sinnliche Anschauungskraft des Praxiteles Eins, wie Kunst und Leben, Leib und Seele. Weil sie ihm Eins sind, darum führt er sein Werk rasch und glatt zur Vollendung, unter Festen und Liebe; die Feste bereiten ihm die Epheser; die Liebe gewährt ihm Klytia. Das vollendete Kunstwerk aber plagt nicht mehr sein Herz; eben weil es vollendet und gelungen ist, darum ist er fertig damit. Die Schaffenslust an diesem Werke hat er völlig genossen. Er verlangt nach neuem Schaffen zu neuer Lust. Was kann ihm nun Klytia sein, die er vollkommen begriffen und voll-

kommen gestaltet hat? Sie hat keine Reize mehr, die ihn zu neuem Schaffen spornen könnten. Schaffen aber muß er, das ist sein Leben. So schreitet er um seines Schaffens und seines Lebens willen über Klytia hinweg, über sein gebrauchtes Modell wie über sein vollendetes Werk. Das ist Künstlerliebe, unselig beseligend das Weib, das ihr verfällt.

Praxiteles kehrt nach Athen zurück. Das bedeutet ihm ein neues Glück. Denn in der Heimat sind die Wurzeln seiner Kraft. Er findet lieblichste Worte und Bilder, die Schönheit Athens zu preisen. Dort ist alles Gedeihen, Glück, Harmonie, Einheit. Von Athen fern, ist er ein Glied, das vom Körper getrennt ist. Er braucht Athen, um neue Schaffenskraft zu sammeln. Er bedarf der Athenischen Geselligkeit. Die Fremde und die Einsamkeit würden sein Leben und seine Kunst töten, die Einsamkeit, in die Herostrat sich sperren zu müssen glaubte, um schaffen zu können.

Herostrat hat sein Werk inzwischen nicht vollendet; er vermag seiner Idee nicht Gestalt zu verleihen. Praxiteles hat ihm die Geliebte genommen; er nimmt ihm auch den Ruhm. Praxiteles hat ihn als Menschen und als Künstler im Konkurrenzkampfe getötet. Praxiteles hat ihn getötet im Konkurrenzkampfe? Ach nein, Praxiteles hat es abgelehnt zu konkurrieren. Praxiteles wollte ein Werk *seiner* Art schaffen und hätte sich gefreut, wenn dem Mitstreiter ein Gleiches gelungen wäre. Praxiteles hat Herostrat nicht Ruhm und Liebe genommen. An Praxiteles ist Herostrat sich nur der Nichtigkeit, der Leblosigkeit seiner Idee inne geworden, der Idee, die aus den Worten der Mutter und dem Anblick

des Tempels schon dem Knaben in die Seele gepflanzt ist. In heißer Liebe hat er um die Göttin gerungen und diese heiße Liebe hat seine Seele in Flammen gesetzt. Die Göttin hat ihm nicht geholfen, sich nicht als lebendig erwiesen. Was steht dann ihr Tempel da, was wird das Bild darin verehrt, wenn die Göttin nicht lebend wirkt? Nun schlagen — ich möchte sagen — die Flammen der Seele durch das Gehäuse des Leibes und verzehren seine irdische Existenz. In Flammen steht Herostrat da, in Flammen, in denen das Bild der Gottheit, das so lange in seiner Seele gelebt hat, verzehrt wird. Wenn er jetzt die Fackel ergreift und den Tempel in Brand setzt, so ist das für Herostrat eine symbolische Handlung: äußerlich und materiell thut er das, was im selben Augenblick in seiner Seele sich ideell vollzieht. Er ist des Schaffens und Lebens unfähig und wird darum mit Recht des Todes schuldig. —

Worin liegt eigentlich die tragische Schuld Herostrats? Ihren Ausdruck findet sie im Tempelbrand. Die eigentliche, die Grundursache könnte man in Herostrats Disharmonie suchen, in dem Unvermögen, Wollen und Können in Einklang zu bringen. Woher aber dieser Zwiespalt? Ist er als eine rein individuelle Fehlerhaftigkeit, als eine „Schuld" im Sinne der bürgerlich-individualistischen Sitten- und Kunstlehre anzusehen? Das glaube ich nicht. Herostrat fällt als Opfer einer verfallenden Kulturepoche, als „Opfer der Zeit", um den Hebbelschen Ausdruck zu gebrauchen. Im ersten Abschnitt habe ich den zwiespältigen Charakter — nicht Herostrats — sondern der ephesischen Gesellschaft dargelegt: das Hineinragen des Starken und Bedeutenden

aus großer Vergangenheit in kleine Gegenwart. Die alten Epheser führten Krieg, die neuen machen Geschäfte. Den alten war der Tempel ein Gotteshaus, den neuen ist er ein Schatzhaus. Materiell hat sich Ephesus entwickelt; der Geist aber ist entflohen. Wo er durch Erinnerung und Erziehung erhalten und gepflegt werden soll, wie im Fall Herostrat, findet er keinen Nährboden, flackert er hin und her, will Gestalt und Materie gewinnen und findet keinen Körper. Leib und Seele sind in der ephesischen Stadtgemeinschaft so geschieden, wie Herostrat sich von seinen Mitbürgern unterscheidet: diese wollen Geld, jener Ruhm. Der Geist aber, der keinen Körper findet und in ihm Maß und Begrenzung für wogenden Drang, wird zur zerstörenden Flamme und vergreift sich anarchisch an allem, was besteht, sei es morsch oder sei es für heilig gehalten. Der Gegensatz zu Herostrat ist Praxiteles, zu Ephesus Athen. Athen hat die Einheit, Geschlossenheit, Kraft und Harmonie, die Ephesus entbehrt. Hier in Athen ist — wie in jedem seiner Bürger, wie in Praxiteles — Leib und Seele Eins, und darum auch Kunst und Leben, Wollen und Können. Der eigentliche und tiefste Konflikt des Dramas vollzieht sich zwischen Athen und Ephesus als zwei grundverschiedenen Kultur- und Staatszuständen. In Praxiteles und Herostrat findet der Konflikt nur seinen menschlichen und auf die Spitze getriebenen Ausdruck. Die Tragik des Dramas basiert auf einer bestimmten Welt- resp. Geschichtsauffassung, die sich von der individualistisch-bürgerlichen scharf unterscheidet. Die Wurzeln dieser Tragik liegen nicht in individueller Verschuldung, sondern reichen zu einer Schicksalsmacht, die

nach bestimmtem, ehernem Gesetz Völker fördert und zu Grunde gehen läßt, und mit ihnen die Individuen.

In dem Grunde der tragischen Verschuldung Herostrats und im Wesen des tragischen Konflikts liegt der besondere Wert, den dieses Werk für die Entwickelung der modernen Litteratur hat. Darum habe ich hier von ihm gesprochen.

Hebbels „Herodes und Mariamne“.

Den Zwiespalt, das Gebrochensein habe ich als das Merkmal der modernen Seele hingestellt. Doch man möge nicht glauben, daß wirklich nur die Seelen unserer Tage durch den Zwiespalt des Lebens erschreckt und gefährdet werden. Um solchem Irrglauben vorzubeugen, gestatte man — als Intermezzo gleichsam — ein paar Bemerkungen über einen längst Verstorbenen, der vielleicht geradezu als der klassische Dichter einer am Bruch unheilvoll leidenden Uebergangszeit zu bezeichnen ist, und der darum außerordentlich „modern“ ist oder es zu sein verdiente. Es ist Friedrich Hebbel.

Hebbel ist eine durch und durch dialektische Natur. Und die Dialektik, die Bewegung im Gegensatz, tritt nie so sehr zu Tage, als in Epochen des Uebergangs, da eine neue Zeit mit der alten bricht. Bekanntlich hat Hebbel zu seinem bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalena“ ein vom 4. März 1844 datiertes „Vorwort, betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte“ geschrieben. Dieses Vorwort ist ihm seiner Zeit sehr verdacht worden, besonders von philosophischer Seite. Er hat es später

auch abgeleugnet. In einem Briefe vom Jahre 1861 an den Litterarhistoriker Adolf Stern*) schrieb er: „Man hört nicht auf, mich mit einer Vorrede zu hudeln, die mit meiner Poesie so wenig zu schaffen hat, wie Schillers Abhandlung über die Moralität der Schaubühne mit der seinigen, und die, wie diese, einem Zeitverhältnisse entsprang.“ Dennoch ist gar nicht zu verkennen, daß in dieser Vorrede wesentliche Auffassungen Hebbels von Leben und Kunst sehr deutlich — wenn auch in unerträglich verzwicktem Satzbau — zum Ausdruck gelangen. Und vieles, was darin steht, dürfte für eine tiefere, ich möchte sagen: philosophischere Auffassung der Kunst auch heute noch überaus in Betracht zu ziehen sein. „Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, das heißt hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen.“ Ich glaube wirklich, daß darin viel tiefe Wahrheit steckt. Doch ich kann hier nicht näher darauf eingehen. Aber mit der „l'art pour l'art“, der Kunst bloß um der Kunst, der ästhetischen Wollust willen, ohne Beziehung zu den anderen lebendigen Mächten des Universums, ist es wirklich nicht weit her. Nach Hebbel gibt das Drama einer neuen Zeit Ausdruck und Vollendung. „Damit ist nun freilich der Uebelstand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da

*) Zur Litteratur der Gegenwart. Bilder und Studien von Adolf Stern, Leipzig 1880.

das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt, als durch das Zusammenbrechen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt heranbrausenden Fluten des Meeres." In gleichem Sinne heißt es: „Es ergibt sich bei einigem Nachdenken von selbst, daß der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack und auch ein unvollständiger und frühreifer Schönheitsbegriff, der, um sich bequemer und schneller abschließen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die widerspenstigen ausscheiden kann." Sehr tief geht folgende Bemerkung: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet, da ergreift es und kümmert euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Uebergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen." Wie schön endlich und treffend ist sein Wort, in dem er seine Dramen als „künstlerische Opfer der Zeit" bezeichnet. Ich habe diese Stellen citiert, weil ich annehme, daß sie uns auch in unseren Tagen noch treffen, unser Denken bewegen und unser Herz erregen können. Wie weit reichend ist doch diese Seele, die mit dem philosophischen Geist einer vergangenen

Epoche und dem modernsten Empfinden unserer Tage gleich eng und innig zusammenhängt!

Die Hebbelsche dialektische Weltanschauung und der Zwiespalt in ihm sind übrigens nicht allein aus dem Geist seines Zeitalters zu erklären. Sie haben auch ihren sehr materiellen Grund in der von tiefster Armut bedrängten Herkunft und der freudlosen Jugend Hebbels. Er schreibt einmal: „Am unglücklichsten ist der Mensch, wenn er durch seine geistigen Kräfte und Anlagen mit dem Höchsten zusammenhängt, und durch seine Lebensstellung mit dem Niedrigsten verknüpft wird. Wenn es ihm auch nach und nach durch geistige Ausdehnung gelingt, seine Fesseln zu sprengen, so geht ihm doch die reine Freude am Dasein verloren, und aus seinem Wesen entwickelt sich etwas Herbes, Bitteres, worin andere eine Krankheit, aber keine Sünde sehen sollten. Ein solcher Mensch sieht sich trotz des ihm an- und eingeborenen Stolzes zur Zeit seiner Entwickelung gezwungen, ohne Wahl von jedermann, der eben will, sich Verpflichtungen auferlegen zu lassen, und gerät hierdurch in einen unausgleichbaren Zwiespalt mit sich selbst, indem er, der all sein Denken und Sinnen auf das Geistige gerichtet hat, und der, was man zuweilen gar an ihm rühmt, die irdischen Dinge nicht selten viel zu gering schätzt, dennoch für eine unbedeutende Geldunterstützung oder für einen mit Scham und Qual besuchten Tisch eine ewige Dankbarkeit bezeigen soll. Wie der Baum unmittelbar durch sein Grünen und Blühen für empfangenen Regen und Sonnenschein den Dank abträgt, so sollte auch der Mensch, dem man seines Geistes wegen Hilfe und Beistand leistet, durch Früchte

des Geistes seiner Erkenntlichkeit dafür genug thun können.“

Doch ich will hier gar keinen zusammenhängenden Artikel über Hebbel schreiben. Ich wollte nur im Vorübergehen einige Probleme in seinem Sein und Wesen streifen, die ihn gerade den Menschen unserer Tage lieb und wert machen können.

Auch von seinem Drama „Herodes und Mariamne“ will ich durchaus nicht eine alle Tiefen erschöpfende Darstellung geben, sondern nur auf weniges das Augenmerk lenken, das mir gerade in diesem Werk — wieder im Hinblick auf unsere Tage und unsere Seelen — besonders beachtenswert scheint.

Es ist das Drama des „Uebermenschen“. Der Uebermensch Nietzsches bietet ein Schauspiel dar. Er schreitet rücksichtslos über Leiber und Seelen seinen Zwecken entgegen und bleibt — das heißt: soll bleiben — Sieger in diesem Ueberschreiten. Hebbels Uebermensch ist der Held eines Trauerspiels. Denn Nietzsche und Hebbel fassen das Menschentum anders, entgegengesetzt auf. Hebbel schreibt: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen.“ . . . Herodes darf sich nicht ungestraft über sittliche Weltordnung und heiliges Menschenrecht hinwegsetzen. Herodes ist ein Despot. Das Wesen seiner Herrschaft ist Gewalt. Nun ist es das Tragische, daß er das Wesen dieser seiner Herrschaft nimmermehr und keinem gegenüber ändern kann. Denn jede Gewaltthat

ruft Haß, Empörung, Hinterhalt, Mord hervor, und es kommt immer darauf an, den Folgen begangener Gewaltthat mit neu zu begehender zuvorzukommen. Das ist die eigentümliche, der Tyrannenherrschaft innewohnende, sie bewegende Dialektik, die in Hebbels Tragödie zu konsequentester Darstellung gebracht wird. Verfolgen wir die Dialektik der Despotie noch weiter. Jede Gewaltthat stärkt sie und ruft zugleich — indem der Haß der Vergewaltigten weiter schwillt — die sie schwächenden Tendenzen in verstärktem Maße hervor. Indem und wodurch die Despotie stärker wird, wird sie zugleich schwächer; erhebende und drückende Tendenzen fallen in eins.

Auch der sich übermenschlich gebärdende Despot ist schließlich doch Mensch, und als solcher an sittliche Lebensordnung und heiliges Menschenrecht gebunden. Das heiligste Lebensrecht ist das Leben selber. Der Despot, indem er das Leben anderer vergewaltigt, versündigt sich am Leben selber, dem er doch auch angehört. Er wütet so gegen sich selbst. Auch Herodes wütet nicht nur gegen seine Herrschaft und deren Sicherheit, sondern gegen sich selber, gegen das Beste, Menschlichste, das er besitzt, das ihn dem Menschentum verknüpft, zum Menschen macht. Das Menschliche in Herodes verkörpert sich in seinem Weibe, in Mariamne. Sie zu lieben mit menschlicher Liebe, muß er bekennen, obwohl er fühlt:

> Daß dies Bekenntnis keinem König ziemt;
> Er sollte nicht dem allgemeinen Los
> Der Menschheit unterworfen, sollte nicht
> Im Innern an ein Wesen außer sich,
> Er sollte nur an Gott gebunden sein.

Er sollte nicht, doch er ist's, weil auch ein König im tiefsten Grunde nur Mensch ist. Als Mensch liebt Herodes Mariamne. Als Despot muß er auch hier das Menschentum, die menschliche Liebe vergewaltigen; er beargwöhnt das Weib, er mißtraut ihrer Treue. Als er fort muß, „stellt er sie unter das Schwert“, das heißt: kehrt er nicht wieder, soll sie auch sterben. Doch das heiligste Menschenrecht — ich bemerkte es schon — ist das Leben. So muß denn die der freien Entscheidung über ihr eigenes Leben beraubte Mariamne erklären:

Du hast in mir die Menschheit
Geschändet, meinen Schmerz muß jeder teilen,
Der Mensch ist, wie ich selbst, er braucht mir nicht
Verwandt, er braucht nicht Weib zu sein, wie ich.
Als du durch heimlich-stillen Mord den Bruder
Mir raubtest, konnten die nur mit mir weinen,
Die Brüder haben, alle andern mochten
Noch trocknen Auges auf die Seite treten
Und mir ihr Mitleid weigern. Doch ein Leben
Hat jedermann und keiner will das Leben
Sich nehmen lassen, als von Gott allein,
Der es gegeben hat. Solch einen Frevel
Verdammt das ganze menschliche Geschlecht,
Verdammt das Schicksal, das ihn zwar beginnen,
Doch nicht gelingen ließ, verdammst du selbst!
Und wenn der Mensch in mir so tief durch dich
Gekränkt ist, sprich, was soll das Weib empfinden,
Wie steh' ich jetzt zu dir und du zu mir?

Mariamne würde sich — und sie liefert den Beweis dafür — töten, wenn Herodes ums Leben käme; aber nicht er soll über ihr Leben despotisch bestimmen; sie will den Tod wählen unter „Freiheit und Verantwortung“. Die Worte aus Ibsens „Frau vom Meer“ kommen hier unwillkürlich in die Feder. — Mariamne

wird zum Tode geführt. Das Menschentum bricht unter der Despotie zusammen. Als das Menschliche aus der Welt getrieben ist, da bedarf es des göttlichen Eingreifens, wenn nicht das Böse, Teuflische, Weltvernichtende Herr bleiben soll. Kaum ist in Mariamne das Menschentum bis zum Tode vergewaltigt, da strahlt auch schon über aller irdischen Wirrnis der Stern von Bethlehem vom Himmel weit in alle Welt und verkündigt die Geburt dessen, der mit göttlicher Güte und Kraft das Leben wieder in sein von Gott gewolltes Recht einsetzen wird. Dagegen vermag auch nichts die That despotischen Wahnsinns: der Befehl zum bethlehemitischen Kindermord. — Das ist der erhabene Schluß des Dramas, das die vorher citierte Hebbelsche Forderung durchaus erfüllt, wonach das „Leben in seiner Gebrochenheit“ darzustellen sei in Verbindung mit dem vom Künstler empfundenen und erkannten „Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet“.

An Herodes und Mariamne wird nicht nur das Verhältnis zwischen Despotie und Menschentum dargestellt. Zwischen beiden liegt noch ein anderes Problem, das das Verhältnis des Weibes zum Manne betrifft, den es liebt und von dem es wieder geliebt werden möchte. Lieben heißt sich eins fühlen, „zwei Seelen und ein Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag“, um es trivial mit dem bekannten Vers auszudrücken. Mariamne möchte mit Herodes eine Einheit bilden, ein ihm aufs innigste verwachsenes, einverleibtes Wesen sein, das er ganz erkennt und ganz begreift. Er erkennt und begreift sie aber nicht. Sonst würde er ihr

nicht mißtrauen, sie nicht unters Schwert stellen. Wenn aber selbst der geliebte Mann sie nicht kennt, wer ist sie dann eigentlich, was ist sie, wozu ist sie? Für das äußere, materielle Leben ist jeder in Wahrheit nur das, was er scheint, wofür er von anderen gehalten wird. Mariamne wird von Herodes der Untreue gegen ihn, wenn auch erst nach seinem Tode, für fähig gehalten. So sieht er ihr Bild vor sich, so erscheint sie ihm. So ist sie also, in der Welt des Scheins. Denn die Welt des Wesens, der Seele kennt niemand. Wenn sie in der äußeren, der materiellen Welt so erscheint, so ist, wie sie für ihr eigenes Innenleben, im Kern ihres Wesens nicht ist, dann lebt sie mit ihrem eigentlichen Wesen doch gar nicht in der Welt, macht sich in ihr nicht geltend. Sie lebt also in Wahrheit gar nicht, das heißt: sie setzt sich ihrem wahren Wesen nach nicht durch. Was soll sie also scheinbar leben! In dem Sinne klagt sie:

Das Leben ist
In mir erloschen, ich bin längst nur noch
Ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten,
Und fass' es kaum, daß ich noch sterben kann.

Im selben Sinne erklärt sie:

Eine Larve stand
Heut' vor Gericht, für eine Larve wird
Das Beil geschliffen, doch es trifft mich selbst!

Der kluge Römer Titus meint dagegen:

„Wir leben aber in der Welt des Scheins!“

und spricht damit eine ähnliche Weisheit aus, wie ein ganz Moderner, Arthur Schnitzler im „Paracelsus“. Ich habe die Verse — „wir wissen nichts von andern,

nichts von uns“ u. s. w. — in dem „Das jüngste Wien“ überschriebenen Abschnitt schon citiert. —

Von demselben Schmerz wie Mariamne, dem Schmerz über die Unmöglichkeit, daß sich zwei Menschen, einschließlich selbst Geliebter und Geliebte, Mann und Weib jemals wirklich verstehen können, ist auch Maupassant oftmals aufs tiefste ergriffen. Man lese besonders Solitude in der Sammlung Monsieur Parent. Es ist in der That ein Gedanke zum Verrücktwerden, wenn man ihm nachzuhängen geneigt ist, daß wir auch von dem innigst geliebten, nächststehenden Menschen immer nur ein subjektives Bild nach unserer Vorstellung haben; und daß diese nie ganz getreu widerspiegelt, ist selbstverständlich. Nie kennen sich zwei Menschen auf Erden, nicht Mutter und Kind, nicht Mann und Weib. Doch wie wenige empfinden das als ein Unglück, sind sich überhaupt des Problems bewußt! Ich möchte wirklich wissen, wieviel Männer nach mehrjähriger Ehe psychologisch noch disponiert sind zu fragen: „Wie ist meine Frau im Innersten ihres Wesens so recht eigentlich beschaffen?“ Man sollte Jahre hindurch Tag und Nacht zusammenleben und sich nicht kennen — wie absurd! Und doch, und doch — es ist so. Aber man braucht sich darüber keine Gedanken machen, wenn man nicht will. Und es ist wohl ein Glück, daß nicht jede Frau eine Mariamne ist, und daß nicht jeder Mann Probleme zu stellen liebt, wie Hebbel, oder Empfindungen zu hegen vermag, wie Maupassant.

Zwei Lyriker.

Es ist bekanntlich das Recht des Lyrikers, sich — im Gegensatz zum Dramatiker — rein persönlich zu geben. Der Dramatiker soll ein objektives Weltbild gestalten; beim Lyriker genügt ein objektiver Stimmungsklang. Die leiseste Empfindung vermag lyrisch zum Ausdruck zu gelangen; die zarteste, feinste und flüchtigste Regung der Seele kann im Lied verkörpert und so allgemein merkbar werden. Wenn also der Fall einträte, daß die Menschenseele im Laufe der Entwickelung und Weiterbildung vielleicht neuer Stimmungen, noch nicht dagewesener Empfindungen teilhaftig würde, wenn also das Leben der Seele sich erweiterte, sich eine neue Welt ihm böte, so könnte der Lyriker berufen sein, dem am frühesten und deutlichsten Ausdruck zu geben. Nun spricht man in der That in manchen Kreisen viel von dem Anbruch einer neuen Welt mit neuen Empfindungen, tieferen und feineren Reizen für die Seele. Sieht man daraufhin die Produktion der modernen Lyriker an, so findet man schwerlich viel davon. Bei dem einen Richard Dehmel vielleicht kann es so scheinen, als ob er mit lauschendem Ohr Klänge aus einer anderen, fremden Sphäre vernähme. Manche thun so, als ob sie

besondere Gerichte der Seele zu servieren hätten. Ein paar glauben sogar, mit Reim und Rhythmus völlig brechen und für einen neuen Gehalt ganz neue Formen der Lyrik setzen zu müssen. Ich kann mich von dieser Notwendigkeit durchaus nicht überzeugen und vermag weder den von Arno Holz erfundenen Theorien Gültigkeit zuzusprechen, noch seinen neuesten Versen Geschmack abzugewinnen. Doch von diesen Novitäten und Kuriositäten, diesen „Zeichen der Zeit" will ich hier gar nicht reden. Was die Besten der Modernen auszeichnet, ist ihre enge Verbindung mit der Natur. Diese Verbindung geht nach zwei Seiten hin: erstens nach der Natur des eigenen Wesens, der eigenen Seele. Diese Dichter besingen wirklich Erlebtes und sie leben auch, brauchen darum keine Erlebnisse im stillen Dichterkämmerlein zu ersinnen. So machen sie, gleich Goethe, Gelegenheitsgedichte. Zweitens erstreckt sich jene Verbindung nach der Natur im engeren Sinne. Das Naturgefühl ist stärker, ursprünglicher, eindringender. Die Dichter stehen der Natur unmittelbar mit sinnlicher Aufnahmefähigkeit gegenüber, ohne vorgefaßte Meinung, ohne Konvention. Auch Goethe hatte dieses engere und unmittelbare Verhältnis zur Natur gegenüber denen, die vor und mit ihm sangen.

Es steigt übrigens hier die Frage auf, warum denn eigentlich die innige Verbindung mit der Natur im engeren Sinne einen künstlerischen Fortschritt bedeutet. Ist denn ein Gedanke, eine Idee an sich etwas Unnatürliches? Sicherlich nicht. Denn auch eine Idee ist etwas, das sich im Laufe der menschlichen Entwickelung mit Notwendigkeit ergeben hat, was kommen

mußte, was nicht mehr zu entbehren ist. Und es ist doch auch ganz zweifellos, daß eine Idee im Verlauf der noch immer vor sich gehenden Schöpfungsgeschichte etwas Höheres, Bedeutsameres, Reiferes bedeutet, als z. B. ein Baum. Ebenso zweifellos ist es, daß eine Idee die Menschenseele oft mehr erfüllen, stärker bewegen und erregen kann, als das Meer oder die Berge oder eine Wiese, ein Wald. Warum sollte der auf der Höhe der Kultur lebende Dichter seine von einer Idee erregte Seele nicht in einem Liede ausströmen lassen dürfen? Er darf es natürlich und es ist auch oft geschehen. Aber es wirkt doch nicht so. Denn die Wirkung jedes Kunstwerks, seine Eindrucksfähigkeit liegt in der sinnlichen Form. Gelänge es, eine Idee mit Fleisch zu umkleiden und Blut zu erfüllen, dann hätten wir ein Kunstwerk höchsten Ranges, in dem Natur und Geist zu untrennbarer Einheit verwachsen sind. Solches vermochte der Dichter des „Faust“. Wie er es vermochte, vermöge welcher Lebensanlage, das ist Geheimnis; darum haben wir auch heute noch in der Litteraturgeschichte das umstrittene und — trotz neuester Goethe-Biographien — ungelöste „Problem Goethe“. Niemals vielleicht ist das Interesse nicht sowohl an dem Dichter, als an dem Menschen Goethe so groß gewesen, wie heute in manchen Kreisen. Und das liegt daran, daß wir Modernen, wie übrigens auch sonst schon manchmal das liebe Menschengeschlecht, zu leiden haben — ich erwähnte es schon einmal — unter einem gewissen Mißverhältnis zwischen Natur und Geist, Sehnsuchtsfülle und Erfüllungsmöglichkeit. Dieses Leid vermochte Goethe auf der Höhe seines Lebens sieghaft

zu überwinden. Darum wird er verehrt wie ein Zauberer, ein Wundermann, ein Lebenskünstler. Und begehrt wird, aus einer gewissen sentimentalen Sehnsucht heraus, einer, der leibhaftig unter uns wandelt und auch nicht daran denkt, kopfüber vom Zwiespalt des modernen Lebens sich verschlingen zu lassen. Findet sich kein Künstler von Goethes Macht, so wird auch schon mit einem wackeren und kräftigen Lebemanne fürlieb genommen, der tapfer sein Sprüchlein vom Leben zu formen weiß. So erkläre ich mir im Grunde die Liebe aller „modernen" Kunstjünger zu Detlev von Liliencron.

Liliencron.

Dieser Freiherr von Liliencron ist kein Moderner, nicht nach „Nam' und Art", auch nicht nach Alter und Berufsherkunft. Den Modernen verbindet ihn rein äußerlich seine ausgeprägte Gegenstellung zu den Epigonen des Klassizismus, seine allem Herkömmlichen und Ueberlieferten durchaus abholde Ursprünglichkeit, seine jede konventionelle Regelkunst verschmähende Naturwüchsigkeit der künstlerischen Form. Diese Eigenschaften bedeuten bei den Modernen, soweit sie von ihnen besessen oder auch nur gewünscht werden, einen bewußten Gegensatz zur künstlerischen Tradition. Es liegt etwas von Auflehnung und Revolution gegen das Alte, bisher Herrschende, darum etwas Erzwungenes, Krampfhaftes, Maßloses und Verzerrtes darin. Liliencron dagegen ist gar nicht litterarischer Herkunft und hat viele

Jahre seines Lebens kaum künstlerische Absichten gehabt. Der 1844 in Kiel geborene Mann ist längere Zeit Offizier gewesen und hat mehrere Feldzüge mitgemacht. Soldat ist er von Beruf, von innerstem Beruf, geborener Soldat. Und seine durch und durch soldatische Natur verleiht auch seiner dichterischen Persönlichkeit Zug für Zug das Gepräge.

Soldat und Dichter — welch ein Gegensatz! Erst preußischer Offizier, dann deutscher Lyriker — welch seltsamer Sprung! Fast etwas Komisches liegt darin, wenn wir an alten Vorstellungsweisen festhalten wollten. Liest man jedoch Liliencrons Gedichte, so findet man den Uebergang vom Soldatenstande zum Dichterberuf ganz einfach und natürlich; man möchte sich fast wundern, daß nicht mehr Offiziere neben dem Kriegsgott auch der Muse huldigen. Man verleihe dem Soldaten die Macht des Wortes, und er wird Gedichte formen. Denn ein Gedicht ist rhythmische Rede. Der Rhythmus aber gehört auch zum innersten Wesen der Soldatenexistenz. Im Gedicht stehen die Worte, in der Kompanie die Männer in Reih' und Glied. Und ferner: Rhythmus ist sowohl in der Poesie wie in der Armee keineswegs nur äußerlich abgezirkelte Regelmäßigkeit zu mechanischen Zwecken. Sondern Rhythmus hat zur Voraussetzung und wiederum auch zur Folge erhöhte Lebensthätigkeit, gesteigertes Kraftgefühl. Wer nur Worte mit Fleiß und Aufmerksamkeit zu Gleichmaß und Gleichklang aneinanderreiht, ist ein Verseschmied und kein Dichter; wer nur Leute in gleicher Richtung neben- und hintereinander zu stellen vermag, ist bestenfalls ein Korporal, der nie zum Offizier aufzusteigen

vermag. Erst wer den Rhythmus aus gesteigerter Lebenskraft heraus wie etwas ganz Selbstverständliches zu handhaben und mit ihm andere zu beseelen, ihn auf andere zu übertragen weiß, ist Dichter oder Soldat von innerstem Beruf. So ist's bei Liliencron. Ich glaube, das Blut seines Herzens schießt in Rhythmen durch die Adern und die Gedanken weben im Gleichtakt durchs Gehirn und formen sich zu Versen. Ich möchte gern wissen, ob dieser Dichter nicht in der Prosarede, im gewöhnlichen, gleichgültigen Gespräch, ein ziemlich einsilbiger Mann ist. Fast ist es zu vermuten. Wenn er redet, aufgelegt ist zum Reden, wenn ihm sozusagen wohl ist, dann ist stets der Vers die selbstverständliche Ausdrucksform aller empfangenen Sinneseindrücke. Aus dieser Selbstverständlichkeit des Versformens erklärt sich auch ganz leicht die sehr oft vortretende Nachlässigkeit im Aufbau der Verse. Denn in Wahrheit „baut" er keine Verse als bewußter Baukünstler, der etwas fertig machen will, sondern die Verse sprudeln aus dem Quell seines Blutes, einmal kräftig, präzis, wundervoll klar und knapp in der Form, dann, wann ihm ganz besonders wohl ist; oft aber auch stockend, sich überstürzend, abgebrochen, dann, wann er nicht so bei Stimmung und weniger aufgelegt ist.

Bei diesem soldatischen Dichter versteht es sich ganz von selbst, daß er seine Stoffe in verhältnismäßig sehr großer Zahl dem Soldatenleben entnimmt, dem Soldatenleben im Kriege und im Frieden. Vielleicht das reizendste Stück davon ist überschrieben „Die Musik kommt" und lautet in seinen sieben Strophen, die zugleich von der bewundernswerten Anschaulichkeit

und Stimmungskraft Liliencronscher Kunst Zeugnis ablegen:

Klingling, bumbum und tschingdada,
Zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke brausend bricht's
Wie Tubaton des Weltgerichts,
Voran der Schellenträger.

Brumbrum, das große Bombardon,
Der Beckenschlag, das Helikon,
Die Piccolo, der Zinkenist,
Die Türkentrommel, der Flötist,
Und dann der Herre Hauptmann.

Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn,
Die Schuppenketten unterm Kinn,
Die Schärpe schnürt den schlanken Leib,
Beim Zeus! das ist kein Zeitvertreib,
Und dann die Herren Leutnants.

Zwei Leutnants, rosenrot und braun,
Die Fahne schützen sie als Zaun,
Die Fahne kommt, den Hut nimm' ab,
Der sind wir treu bis an das Grab,
Und dann die Grenadiere.

Der Grenadier im strammen Tritt,
In Schritt und Tritt und Tritt und Schritt,
Das stampft und dröhnt und klappt und flirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
Und dann die kleinen Mädchen.

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
Das Auge blau und blond der Zopf,
Aus Thür und Thor und Hof und Haus
Schaut Mine, Trine, Stine aus,
Vorbei ist die Musike.

Klingling, tschingtsching und Paukenkrach,
Noch aus der Ferne tönt es schwach,
Ganz leise bumbumbumbum tsching,
Zog da ein bunter Schmetterling,
Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Man darf aus diesem von entzückender Schelmerei durchzogenen Gedicht durchaus nicht schließen, daß Liliencron nur dem Heiteren und Bunten den Blick stets zugewandt hat. Er empfindet auch das Schicksal des Soldaten lebhaft mit, der auf dem Schlachtfelde einsam und zurückgelassen verblutet. Er kennt und zeichnet die Schauer des Todes. Welcher gute Soldat sollte und müßte nicht auch mit dem Tode sich auf vertrauten Fuß zu stellen wissen!

Soldatenleben bedeutet Massenansammlung, Stimmengewirr, Pauken- und Trompetenlärm. Welcher Dichter aber bedürfte nicht der Einsamkeit zur Sammlung seiner Kräfte! Auch Liliencron bedarf ihrer. Und er hat sie nicht nur auf Posten in finstrer Mitternacht einsam auf der fernen Wacht genossen. Vor allem gewährt sie ihm die weite und stille Heide seiner heimatlichen Landschaft, der ein großer Teil seiner Liebe gehört:

> Tiefeinsamkeit, es schlingt um deine Pforte
> Die Erika das rote Band.
> Von Menschen leer, was braucht es noch der Worte,
> Sei mir gegrüßt, du stilles Land.

In der menschenleeren Heide wird der oft so lärmend muntere Dichter zum stillen und beschaulichen Landschafter. Doch auch als solcher, in seinem Naturgefühl, verleugnet er den Soldaten nicht so ganz. Der Soldat hat unzweifelhaft eine bestimmte Fühlung mit der Natur, mit Wald und Feld, Fluß und Berg, Sonne und Regen. Nur kann diese Fühlung nie sentimentale Naturschwärmerei werden. Der Soldat hat sich mit dem Wetter abzufinden und das Gelände zu erkunden.

Er hat mit scharfem Auge zu sehen, was thatsächlich vor ihm liegt, diesen Gegenstand und jenen. Liliencron als Dichter der Heide gibt kaum jemals einer aus den Dingen schon abstrahierten und destillierten, liedhaften, gewissermaßen musikalischen Stimmung Ausdruck, sondern er sieht und nennt, was in der Heide zu finden ist, was da kreucht und fleucht, blüht und duftet, kribbelt und wibbelt. Er ist stets gegenständlich. Man höre z. B., wie er die Heide bei einziehendem Winter schildert:

Die Sonne leiht dem Schnee das Prachtgeschmeide,
Doch ach, wie kurz ist Schein und Licht.
Ein Nebel tropft, und traurig zieht im Leide
Die Landschaft ihren Schleier dicht.

Ein Häslein nur fühlt noch des Lebens Wärme,
Am Weidenstumpfe hockt es bang.
Doch kreischen hungrig schon die Rabenschwärme
Und hacken auf den sichern Fang.

Bis auf den schwarzen Schlammgrund sind gefroren
Die Wasserbäche und der See.
Zuweilen geht ein Wimmern, wie verloren,
Dann stirbt im toten Wald ein Reh.

Man merkt: es ist eine, allerdings mit künstlerischem Instinkt wirkungsvoll gewählte Aneinanderreihung von dem, was in der Heide zu sehen und zu hören ist. Nicht mit schwankenden Gefühlen, sondern mit gesunden Sinnen, scharfen Augen und spitzen Ohren nimmt der Dichter das Heidebild in sich auf. Es liegt geradezu etwas Episches in Liliencrons Lyrik. In der kleineren Erzählung, dem erzählenden Gedicht ist er auch oft meisterhaft. „Ein Geheimnis“ z. B. ist ein deklamatorisches Salonstück von allerfeinster Kunst der Darstellung. Selbst

als Liebesdichter gibt er sich gegenständlich mit meist mehr epischer als liebhafter Vortragsart. Er erzählt einfach, daß er dies oder jenes Mädchen hatte, mit ihr hier oder dort zusammentraf, mit ihr speiste, trank, ausfuhr, heimging u. s. w., dann in ihrem Arm aufwachte, endlich Abschied nahm. In Liebesdingen ist er übrigens ein rechter „Bruder Liederlich“. Und wie sollte er es auch nicht sein, als Dichter und als Soldat, wenn man bedenkt, daß jeder von beiden wohl ein doppeltes Quantum Liebe auszukosten pflegt und oft auch zu vertragen vermag. Was die Qualität der Liebe betrifft, so ist Liliencron viel mehr Soldat als Dichter. Ein Münchener Wäschermädel oder eine dralle Bauerndirne ist ihm bei weitem am liebsten. Sein Liebesempfinden ist gar kein bißchen modern und kompliziert. Es ist einfach das Naturgefühl einer robusten Soldaten- und Junkernatur, die durchaus keine Liebe als Problem seelischer Erfüllung und Ergänzung kennt.

Für Probleme hat Liliencron überhaupt kein Organ. Die Dinge in gewissen innersten Zusammenhängen zu sehen, in ihnen Ideen zu entdecken, ist seine Sache nicht. Destillieren, abstrahieren, kombinieren — das mag er nicht. In jedem Augenblick ist sein Interesse nur auf einen Punkt, auf einen Gegenstand gerichtet. Dieser soldatische Dichter ist Offizier, der sich an jede bestimmte vor ihn tretende Aufgabe zu machen bereit ist, die sich mit dem Degen in der Hand lösen läßt. Aber er hat keine Spur vom Strategen, der das Schauspiel der Schlacht zu berechnen, betrachten und bestimmen im stande ist. Er ist ein unerschrockener und starker Mit- und Vorkämpfer. Diesem soldatischen Dichter

sind hundert Gedichte glänzend gelungen, die so aus der Stimmung eines Augenblicks heraus in ein paar Stunden vielleicht zu gewinnen waren. Aber ein Werk planmäßig anzulegen und vorbedachterweise durchzuführen, vermag er nicht. Der Dramatiker und der Epiker sind dem Lyriker nicht zu vergleichen. Das gilt meiner Meinung nach auch von der Dichtung „Poggfred", die der Dichter charakteristisch als „kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen" bezeichnet hat. Es ist darin von allem möglichen und noch einigem anderen die Rede; Erlebtes und Erlogenes wird serviert; vom Erlebnis des Tages und vom Geschehnis aus der Weltgeschichte wird gehandelt; Ebenen und Höhen werden durchwandert. Aber die Höhenwanderungen — offen gestanden — gefallen mir gar wenig. Alexander, Hannibal und Cäsar werden beschworen, Friedrich der Große und der große Napoleon werden citiert. Doch ihres Geistes hab' ich keinen Hauch verspürt. Geschichtliche Gestalten lassen sich eben nicht abseits aller Ideenwelt verwenden. Und in dieser Welt ist Liliencron nicht zu Hause. Dafür will ich noch einen anderen Beleg beibringen. Er hat ein Gedicht „Golgatha" geschaffen. Darin gibt's bewundernswerte Stellen. Aber die Hauptsachen und das Ganze taugen nichts. Jesus und seinen Kreuzestod ohne den Hintergrund ewiger Ideenmächte darzustellen, ist eine Unmöglichkeit, auch rücksichtlich der rein künstlerischen Wirkung, abgesehen von allem Religiösen. Mit dem sogenannten „menschlich Näherbringen" ist hier wirklich gar nichts gethan. Mit diesen Ausstellungen soll gar kein Vorwurf verbunden sein, keine Note erteilt werden. Dichter sind keine Schulbuben und Kritiker nichts weniger als

Schulmeister. Zu begreifen und das in seinen Ursachen, Zusammenhängen und Notwendigkeiten Begriffene einem größeren Kreise darzustellen, ist Aufgabe der Kritik.

Auf der Höhe seiner Kunst steht Liliencron da, wo das Herrengefühl des Offiziers und Edelmanns zum Ausdruck kommt. Er ist nichts weniger, als nur ein robuster Landsknecht, der den Mädchen nachläuft und in Hamburg mit Vorliebe Porter und Ale säuft, ein „Bruder Liederlich“ und „Saufian“. Er besitzt stärksten Adel der Seele und delikateste Noblesse des Empfindens. Niemand soll ihm zu nahe treten; aber auch er weiß fremde Eigenart zu ehren, wenn sie nur der Ehre würdig ist. Man kennt das Gefühl der Achtung und das vornehme Geltenlassen, mit dem sich Offiziere fremder Nationen einander zu begegnen pflegen. Und diese Männer sind doch von Berufs wegen dazu da, sich unter Umständen gegenseitig zu vernichten. Nun lese man das herrliche Gedicht, das der ehemalige Kavallerieoffizier Liliencron an den seiner Zeit sozialdemokratisch gesinnten Lyriker Karl Henckell gerichtet hat:

Was träumt' ich doch von dir, du Feuergeist,
Was war es doch, es war so fürchterlich,
Was war es doch, ah, nun besinn' ich mich,
Was träumt' ich doch von dir, du Feuergeist.

Wir beide stehn im Kampf uns gegenüber
Auf einer Barrikade höchstem Punkt,
Der Degen blinkt, der Degen prahlt und prunkt,
Wir beide stehn im Kampf uns gegenüber.

Und mit der Linken drohen wir uns an,
Nun komm heran, du sollst nicht lebend fort,
Stoß zu, fall aus, pack an auf Tod und Mord,
Und mit der Linken drohen wir uns an.

Ich sah dein Lockenhaupt im Sonnenleuchten.
Du riefst: Der Freiheit nur sterb' ich zum Ruhme.
Ich rief: Mir schmückt den Helm die Königsblume;
Ich sah dein Lockenhaupt im Sonnenleuchten.

Wir prallten vor und trafen uns ins Herz:
Als unser Blut nun rann in eins zusammen,
Verlohten himmelhoch zwei Dichterflammen.
Wir prallten vor und trafen uns ins Herz.

Doch eh' das letzte Leben uns zerfloß,
Eh' wir auf immer von einander schieden,
Verzweigten unsre Hände sich zum Frieden,
Eh' noch das letzte Leben uns zerfloß.

Ist das nicht ganz der Offizier, der, im Bewußtsein eigener Ehre, den Kameraden aus feindlichem Lande zu ehren weiß, wenn auch der eine dem anderen den Tod zu bringen verpflichtet ist! Und welch strotzendes Siegesgefühl leuchtet aus der „Kleinen Ballade“:

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild,
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub den letzten Schelm,
Der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Rosses schwarzer Mähne.

Aus stärkstem und adligstem Lebens- und Herrengefühl herausgeboren ist auch das wundervolle Gedicht „Auf dem Aldebaran“. —

„Sei stolz, sei frei! schreib' dich, vergiß das nie!"

ist dieses edelmännischen Dichters Losung, der Stärke genug besitzt, „hoch über der Menschen Mummenschanz" alles närrische und verlogene Gehabe und Gethue zu verachten, und der der herrlichen Heiterkeit teilhaftig ist, mit wenigen Gleichgestimmten

„so die Welt uns lachend um den Kopf zu schlagen!"

Es ist gelegentlich auf diesen Starken und Heiteren Nietzsches Wort vom „lachenden Löwen" angewandt worden und man hat in dem Dichter ein genau entsprechendes Seitenstück zu dem Philosophen finden wollen, der im selben Jahre geboren ist. Doch nichts kann verfehlter sein. Nicht Seitenstücke — Gegenstücke sind diese beiden Gleichalterigen, der Dichter und der Philosoph. Aus allzu verzärtelter, geradezu verweiblichter Seele gebiert der Philosoph in brünstiger Qual das Bild des Uebermannes und erschauert in der perversen Lust der Vergewaltigung. Mit naiver Manneskraft dagegen stellt der Dichter den drallsten Dirnen nach. Aus der Unfähigkeit heraus, den Zwiespalt der Seele und des Lebens überbrücken oder überfliegen zu können, erträumt sich jener die imaginäre Herrlichkeit eines neuen, kraftvollen Lebens. Mit schlicht soldatischer Bravour aber, mit unauffälligster Selbstverständlichkeit schlägt dieser seine Schlachten und gewinnt Siege, wie früher mit dem Schwerte in der Faust, so jetzt mit der Feder in der Hand. Der Soldat von innerstem Beruf ist es, der adlige Kavallerieoffizier, der diesem männlichsten Dichter das ihn vor anderen kennzeichnende Gepräge verleiht. —

Dehmel.

Die so einfache und durchsichtige Gestalt jenes ganz famosen Dichters ist — wie aus den Widmungen der Werke hervorgeht — durch litterarische und menschliche Freundschaft mit Richard Dehmel verbunden, dessen Seele einer gewitterschwangeren Wolke gleicht. Bisweilen fährt aus dieser in ihrer Düsternis schwer zu durchschauenden Wolke ein Blitz, der in seiner Grellheit mehr erschreckend blendet, als klar beleuchtet. Es ist nicht leicht, diese komplizierte Natur gerecht zu beurteilen, die von manchen — sehr wenigen — als Genie ersten Ranges und tiefsten Gehaltes vergöttert, von anderen — recht vielen — als größenwahnsinniger Narr verlacht wird. Unter allen Umständen aber ist diese Seele von viel zu interessanter Struktur, um an ihr achtlos vorübergehen zu dürfen.

Die wesentlichen Merkmale dieses verwickelten Geistes sind schon in den Titeln gegeben, die Dehmel vor seine Gedichtsammlungen gesetzt hat: „Erlösungen", „Aber die Liebe", „Lebensblätter", „Weib und Welt". „Erlösungen" gibt es zweimal. Denn sie liegen jetzt in einer revidierten, veränderten und erweiterten Auflage vor.

Es ist interessant und auch — als grundlegender Beweis für die späteren Ausführungen — nützlich, Dehmels Art und Entwickelung mit ein paar Strophen und Versen aus seinen verschiedenen Werken zu beleuchten. Das erste Gedicht seines Erstlingswerkes, der „Erlösungen", lautet, unter dem Titel „Bekenntnis":

Ich will ergründen alle Lust,
so tief ich dürsten kann;
ich will sie aus der ganzen Welt
schöpfen, und stürb' ich dran.

Ich will's mit all der Schöpferwut,
die in uns lechzt und brennt:
ich will nicht zähmen meiner Glut
heißhungrig Element.

Ward ich durch frommer Lippen Macht,
durch zahmer Küsse Tausch?
Ich wurde Mensch in wilder Nacht
und großem Wollustrausch!

Und will nun leben so der Lust,
wie mich die Lust erschuf.
Schreit nur den Himmel an um mich,
ihr Beter vom Beruf!

Ein Gedicht „Selbstzucht" lautet:

Mensch, du sollst dich selbst erziehen,
und das wird dir mancher deuten:
Mensch, du mußt dir selbst entfliehen.
Hüte dich vor diesen Leuten!

Rechne ab mit den Gewalten
in dir, um dich. Sie ergeben
zweierlei: wirst du das Leben,
wird das Leben dich gestalten?

Mancher hat sich selbst erzogen;
hat er auch ein Selbst gezüchtet?!
Noch hat keiner Gott erflogen,
wer vor Gottes Teufeln flüchtet.

In der „Harfe" heißt es:

Ich habe mit Wollüsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgetrieben:
ich steh', und schmerzhaft reiß' ich mir den Bart:
nur eine Wollust ist mir treu geblieben:
zur ganzen Welt.

Etwas früher hat er einmal gedichtet:

Zu allen Tiefen
mußt du dich prüfen,
zu deinen Zielen
dich klar zu fühlen;
aber die Liebe
ist das Trübe.

In den „Wandersprüchen", die er sich für die Pilgerfahrt des Lebens zurechtgelegt hat, heißt es:

Hie Weib, hie Welt:
wen das noch quält,
wer da noch wählt,
der ist kein Held.

und:

Bin Mensch, All, Nichts,
ein Spiel des Lichts.

In einem der „Sprüche fürs Leben" meint er:

— — — — — — — — — — —
Kunst geht dem Leben Hand in Hand,
es gilt den Stoff zu überwinden,
Tod ist des Lebens höchstes Unterpfand.

An Nietzsche richtet er die Verse:

Allzufrüh erschien er diesem Volk.
Seinen Adler sahen sie fliegen,
der da heißt
der Wille zur Macht
über die Kleinen;
und seine Schlange nährten sie an ihrer Brust,
die Schlange Klugheit.
Aber seiner Sonne ist ihr Auge blind,
die da heißt
der Wille zur Macht
über den Einen: den Gott Ich.

Als der Schlußstein von Dehmels Entwickelung, soweit sie bis jetzt gediehen ist, darf die tiefsinnige und

wie Musik ergreifende „Lebensmesse“ angesehen werden, die von dem Menschen handelt, dessen Kraft und Größe darin liegt, daß er „dem Schicksal gewachsen ist“. —

Es wird jetzt darauf ankommen, mit kühlem Verstande eine Analyse Dehmelscher Art zu geben und die kahlen und nackten Grundlinien dieser Dichterseele zu ziehen.

Für Menschen von Dehmels Art ist die Kunst nie und nimmer nur Liebhaberei, eine Blüte des Lebens, bestimmt zum Schmuck und zur Freude. Kunst ist vielmehr Lebensnotwendigkeit, Dichten bedeutet gesteigerte Lebensthätigkeit, gesteigert bis zum Absturz, zur Vernichtung. Es kommt gar nicht darauf an, geschmeidige und klingende Verse zu formen, „schön“ zu dichten. Dichten ist vielmehr eine bestimmte Art der Lebensführung, ein Lebensberuf, die gefahrvollste Lebensführung, der höchste und vornehmste Lebensberuf. Das ganze, große Leben der Seele und die wühlendsten Leidenschaften des Herzens in Form zu gießen, darauf kommt es an. Formen aber heißt: bändigen und klären. So bedeutet denn die Kunst nicht einen Genuß und ein Spiel, sondern einen Sieg über das Leben. Die Künstler sind die höchsten Helden, die die schwersten Schlachten des Lebens schlagen. Das Schlachtfeld, der Tummelplatz des Lebens mit seinen Wonnen und Qualen ist die Seele des Menschen. Je mehr solch ein Mensch von der verwirrenden Fülle des Lebens in sich trägt, um so mehr bedeutet er für das Leben und die Menschheit. Je entsprechender solch ein bedeutsamer Mensch das in ihm gährende Leben zu formen, künstlerisch zu gestalten weiß, um so mehr bedeutet er für die Kunst.

Ein bedeutender Künstler ist stets ein bedeutender Mensch. Das ist Dehmels Meinung. Formen allein thut es nicht, es kommt auch darauf an, was geformt wird. „Aber ein vollkommener Künstler bleibt trotz allem ein unbedeutender Künstler, wenn er nicht auch ein bedeutender Mensch ist, ein Mensch für die Menschheit, nicht bloß für den Liebhaber; um so bedeutender, je tiefer sein Empfinden, je weiter seine Wahrnehmung, je höher sein Gedanke geht, also je mehr er Entwickelungskraft besitzt," — heißt es in dem an Max Klinger gerichteten Vorwort zu den „Lebensblättern".

Im Künstler enthüllt sich das Leben nackt und webt auf seinem Urgrunde. Der Geist des Künstlers ist Elementargeist. Von der übrigen Menschheit sind die meisten in erster Linie Beamte oder Kaufleute oder sonst dergleichen. Sie gehen einem Beruf nach; der Künstler geht dem Leben nach. Das sogenannte „rein Menschliche", das Leben der Seele ist im „bürgerlichen Beruf" möglichst zu verdecken und bekleiden. Es zu enthüllen, ist der Beruf des Künstlers, der im Nackten die höchste Schönheit verehrt. „O wie leicht atmet der nackte Mensch," dichtet Dehmel. Und wie tief atmet er die Luft, den Geist des Lebens ein, könnte man hinzufügen. Der Künstler darf und muß seinen Leidenschaften fröhnen im Guten wie im Bösen, auch im Bösen zweifellos. Denn das Leben ist aus Gutem und Bösem zusammengesetzt, und das Gute kann nur darum gut heißen, weil es das Böse soeben und von neuem wieder überwunden hat. Oder ist Faust ohne Mephistopheles möglich? Gäbe es Gott ohne Teufel? Es wäre ein Spaß und ein Spiel, Gott zu sein, wenn nicht jeden Augen-

blick der Teufel zu bannen wäre. Erst durch den Teufel wird Gott möglich und mächtig, göttlich.

Jeder bedeutende Künstler — da er, nach Dehmel, auch ein bedeutender, tief gegründeter Mensch sein soll — muß ein Stück Teufel im Leibe haben. Den hat er durch die künstlerische Form zu bändigen. Durch diese Bändigung läßt er die Entwickelung der Menschheit und das Leben an sich über Rückgang und Tod triumphieren. Höchste Lebensleistung ist kaum vielleicht ohne tiefste Lebensschuld zu vollbringen. „Tod ist des Lebens höchstes Unterpfand." Der Künstler hat das Recht, seinen Leidenschaften zu fröhnen, bemerkte ich. Er lebt von ihnen. Man halte das aber nicht für ein Leben voll eitel Lust und Wonne. Es ist ein Leben über einem Abgrund, in den der Mensch stürzt im Augenblick, da der Künstler flügellahm geworden ist. So wird denn jede Kunstleistung eine Errettung vom Tode. Jedes mit Versen beschriebene Blatt ist ein Garantieschein des Lebens, ein „Lebensblatt". Des Künstlers Werke sind samt und sonders „Erlösungen".

Richard Dehmel bedarf ganz besonders solcher Erlösungen und Rettungen vor dem Sturz in den Abgrund der Leidenschaften. Etwas Satanisches und Tierisches ist der Grundzug seines Wesens. Man darf das sagen, und er wird sich nicht verletzt fühlen. Gesteht er es doch selber. Er ist fast stolz darauf. Im Vorwort zur Neuauflage der „Erlösungen" redet er von dem Teufel, der sich eines Tages im Gehirn meldet „und einem sehr scharf auseinandersetzt: Wenn du den Menschen weiter nichts zu bieten hast, als deine povre Göttlichkeit, dann bist du höchstens ein verkappter pro-

testantischer Hofgeistlicher. Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!" Und an anderer Stelle dichtet er:

o Mensch, wie herrlich ist das Tier,
wenn es sich ganz als Tier entfaltet!

Dehmel will Tier sein, aus Ehrlichkeit: denn er fühlt das Tier in sich. Er verschmäht es, anders zu scheinen, als zu sein. Aber dieses Tier — hat den Kuß der Muse empfangen und damit göttliche Weihe. Das klingt paradox, halb tief- und halb blödsinnig, vielleicht albern, abgeschmackt, wie — Dehmel oft selbst ist. Er ist es, und er ist dazu noch taumelnd, sprunghaft, unbändig sich aufbäumend und dann wieder wie in Krämpfen schwer hinschlagend, unausgeglichen, weil in diesen wenigen Worten seines Wesens Grundlinie scharf gezogen ist: Das Tier sucht Gott. Darin liegt das Problem Richard Dehmel.

Andere Dichter sind Mittelwesen zwischen Tier und Gott, das heißt Menschen. Sie fallen und steigen um die Mittellinie des Menschentums. Dehmel ist Tier, das um seine Erlösung ringt und der Erhebung zur Gottheit entgegenharrt. So, aus diesem Verhältnis des Tierischen zum Göttlichen, läßt sich auch der merkwürdige Schluß in Dehmels Drama „Der Mitmensch" begreifen, der bei einer Aufführung in der Leipziger „Litterarischen Gesellschaft" bei den einen Erstaunen, den anderen Gelächter erregte. Damit ein Künstler dem Leben und Schaffen erhalten bleibe, begeht dessen Bruder, der „Mitmensch", einen Mord. Und er begeht diesen Mord, wie er ausdrücklich als Schlußwort des Dramas es ausspricht: „In Gottes Namen". Das Tier begeht ganz naiv, mit Selbstverständlichkeit

diesen Menschenmord. Und ein Tier hat, seiner Natur nach, ein Recht dazu. In diesem Falle aber bildet sich das mordende Tier in seiner tierischen Naivität und Brutalität und zugleich in seiner Sehnsucht zum Idealen und Ewigen, das gottsuchende Tier, ein, den Mord „im Namen Gottes“ begehen zu dürfen. — —

Dehmel lechzt nach Erlösung vom Tier in sich. Das Leben des Tieres ist ein Leben der Sinne. Sein Leben und Trachten ist ausschließlich Sinnenlust. Merkwürdigerweise ist auch das Leben des auf höchster, der Gottheit nächsten Stufe stehenden Menschen, nämlich des Künstlers, Sinnenlust. Alle Kunst kann der Sinnlichkeit nicht entbehren. Vor dem Künstler liegt die ganze Welt als Sinnenreiz. Er muß sich von ihr reizen lassen, auf ihre Reize reagieren, wenn er ein Abbild von ihr geben will. Er muß mit sinnlicher Lust die Welt und die in ihr webenden Stimmungen in sich aufsaugen. So muß er sich zum Besitzer der Welt machen, und indem er sie dann formt, wird er vom Besitzer und Tyrannen ihr legitimer Beherrscher. Kunst und Sinnlichkeit sind voneinander nicht zu trennen. Der Künstler befindet sich in einer Art Geschlechtsverhältnis der Welt gegenüber, das aber seinen Angelpunkt mehr ins Seelische gerückt und gewissermaßen in den Nerven, im Hirn liegen hat. Die Welt liegt vor dem Künstler, wie das Weib vor dem Manne. Wenn nun aber die Welt oder ein Stück von ihr nicht nur vergleichsweise, sondern thatsächlich in Weibsgestalt, das heißt als Weib vor den Künstler-Mann tritt, dann wird sich ein potenziertes Geschlechtsverhältnis ergeben. Das Weib ist dem Manne geschlechtliche Einzelpersön-

lichkeit und dem Künstler Personifikation und Konzentration der Welt, des Lebens, Lebenssymbol. In der Liebe berührt sich der Künstler so eng wie nie sonst mit der Welt, rührt er an das Grundwesen der Welt, an das Weltwerden und Weltwachsen. So erklärt sich das von jeher allgemein bekannte und so gut wie gar nicht verstandene gesteigerte Liebesbedürfnis des Künstlers. Der Künstlerliebe in ihrer potenzierten Sucht wohnt etwas Metaphysisches inne. So fällt denn auch für Dehmels Sinnenlust das Problem des Weibes und der Welt in eins zusammen: „Weib und Welt“. Die Welt ist ihm das Weib, und umgekehrt. Frau Venus ist ihm die Königin des Lebens, die in tausendfachen Gestalten — in Religion, Moral, Kunst, Glück, Schmerz, Tod, Geburt, Weisheit u. s. w. — verkappt und verkleidet erscheint. Man lese den Cyklus: „Die Verwandlungen der Venus“ in „Aber die Liebe“.

„Aber die Liebe ist das Trübe,“ citierte ich schon oben. Weibesliebe beseligt, berauscht, aber sie macht auch — naturgemäß — schwach. Das Weib wird der gesunde Mann nicht fürchten, wie Nietzsche, der es aus Schwäche, weil er es nicht ertragen und bezwingen konnte, schmähte. Wohl aber darf dem Manne vor dem Weibe bangen, wie es selbst Jung-Siegfried vor Brunhild im Nibelungenring ergeht. So dichtet denn Dehmel sein „Mannesbangen“:

Du mußt nicht meinen,
ich hätte Furcht vor dir.
Nur wenn du mit deinen
scheuen Augen Glück begehrst
und mir mit solchen
zuckenden Händen

wie mit Dolchen
durch die Haare fährst,
und mein Kopf liegt an deinen Lenden:
dann, du Sünderin,
beb' ich vor dir. —

„Du Sünderin!" So nennt auch Dehmel das Weib, gleichwie im Mittelalter Frau Venus als die große Sünderin gefürchtet und doch auch ersehnt wurde. Sünde nennen wir oft, was den Frieden unseres Lebens stört, das, dem die Kraft unserer Seele nicht gewachsen ist. Was wir er= und vertragen können, ist nicht Sünde. Dehmel vermag — in bestimmter Entwickelungsphase wenigstens — die Sünderin Weib nicht so ganz zu ertragen. Am Weibe leidet er, das Tier in ihm. Das Weib macht ihn zum Tier, das aus „Liebe" zum Manne zu allem fähige Weib. Vom Weibe bedarf er der „Erlösungen". Man lese in den „Verwandlungen der Venus" das Gedicht „Venus perversa", und man wird ermessen können, wozu das Weib aus „Liebe" fähig ist und wie sehr der Mann der Erlösung vom „liebenden" Weibe im Falle Dehmel bedarf. — —

Er findet die Erlösung. Auf Dehmels Seelengrunde lauert das Tier und daneben der Tod. Aber was ihn dem Tode nahe bringt, führt ihn zugleich zu höherem Leben empor: die unbändige, wilde Elementarkraft des Tieres. So oft ihn auch ein Teufel in den Abgrund des Lebens schleudern mag — wie eine Katze fällt er immer auf die Beine und klettert und springt empor. Das Leben Dehmels ist ein ständiger Salto mortale. Dieser Sprung führt zum Tode, wenn ihn nicht der kräftigste Springer von höchster Elastizität wagt. Für diesen Kräftigen aber führt der Sprung,

der für andere im Abgrund des Todes endet, zum Triumph der Kraft, des Lebens und der Kunst. Vermöge seiner tierischen Elementarkraft darf es sich denn Dehmel gestatten, die Ascendenz auf die Dekadenz zu gründen: „Denn alle Unnatur im Schoß der Menschheit ist nur ein Kunstgriff ihrer Natur, durch den sie sich zu neuer Kultur steigert, jede Dekadenz geht Hand in Hand mit einer Ascendenz, jede Entwertung mit Neuwertung.“ Er verweist auf die Zeit der Renaissance, wie sie in Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien“ zur Darstellung gelangt ist, und meint, jeder Leser, zumal jeder Künstler „müßte fühlen können, was diese Kunst voll adliger Ruhe, die selbst die Seelenbrandung eines Michelangelo, die Geisteskrämpfe eines Lionardo, die Sinnenbrünste Tizians bändigte, diese Kunst wahrhafter Selbstkritik, emporgenötigt durch eine Zeit der greulichsten Unzucht und Unnatur, noch heut der Menschheit innerlich bedeutet.“ — —

Das Tier, das sich nach Gott sehnt — das also ist das Problem Dehmel, das ich hier darzulegen versucht habe. Tier und Gott sind die Endpunkte an Dehmels Lebenslinie. Er weilt — wie es natürlich ist — nicht immer an diesen Endpunkten. Er gleitet zwischen ihnen und kommt bald dem einen, bald dem anderen näher. Naht er dem Tier, dann ist er oft brutal bis zum Erschrecken. Nahe dem anderen Ende kann er Lieder von zartestem Duft, berauschendstem Klang, goldenstem Glanz dichten. So dichtet er, am Schluß der „Lebensblätter“, eine „Landung“:

Mein weißer Schwan vor mir: so ziehn wir leise
auf dunkler Flut durch unser Morgengrauen,

und ziehn zur Ferne, wo die Wellenkreise
dem jungen Tage hoch entgegenblauen.

Und lassen tragen uns und weitertragen,
und golden wird der dunkle Wasserbogen,
bis wir die seligen Inseln sehen ragen
im Glanz der Frühe aus den tiefen Wogen.

Da wirst du losgeknüpft von meinen Zügeln,
der Nachen säumt, wir sind am Heimatlande,
da dehnst du dich mit ausgespannten Flügeln
und steigst hinauf mit mir zum hellen Strande.

Und durch die Tiefen wird ein Klingen gehen,
die Bahn zum Licht zu weisen auch den Brüdern,
und durch die Höhen wird ein Singen wehen
von großem Glück: aus meinen Schwanenliedern.

Ein Lied voll inbrünstiger Sehnsucht und blütenhafter Zartheit ist auch „Das Ideal“ in „Aber die Liebe“:

Doch hab' ich meine Sehnsucht stets gebüßt;
ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
auf allen kam die Liebe mir entgegen,
doch hab' ich meine Sehnsucht stets gebüßt ...

Es stand ein Baum in einem Zaubergarten,
von tausend Blüten duftete sein Bild,
doch eine leuchtete vor allen mild;
es stand ein Baum in einem Zaubergarten.

Und aus den tausend pflückte ich die eine,
sie war noch schöner mir in meinen Händen;
ich aber kniete, Dank dem Baum zu spenden,
von dem aus tausend ich gepflückt die eine.

Ich hob die Augen zu dem Zauberbaume,
und wieder schien vor allen Eine licht,
und meine welkte schon — ich dankte nicht;
ich hob die Augen zu dem Zauberbaume ...

Doch hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt;
ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
auf jedem glänzte mir ein andrer Segen,
Drum hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt.

Oft verliert Dehmel bei seinem Gleiten auf der Linie die Balance. Dann ist er unverständlich, ungelenk, zappelnd, unwillkürlich komisch und unbewußt grotesk in seinem krampfhaften Bemühen, wieder Halt zu gewinnen. — —

Das Tier in Dehmel ist materiell, der Gott ist Gegenstand der Sehnsucht. Darin liegt das Mißverhältnis der Persönlichkeit. Doch das wird Dehmel kaum anerkennen wollen. Wie vorwegnehmend und vorbeugend schreibt er: „Eine Sehnsucht ist nicht minder wirklich wie ein Zustand; beide ergänzen sich und sind das Leben.“ Darin steckt viele, aber nicht volle Wahrheit. Ich möchte schon dem mystischen Glauben zuneigen, daß es nirgends eine Sehnsucht gibt, einen Gedanken, eine Phantasie, die nicht alle irgendwie reell wären, vielleicht in Gott. Aber für ihre Wirkung sind wir Menschen an die Erscheinungsform aller Dinge gebunden, und so sind denn doch eine Sehnsucht und ein Zustand in ihrer Wirkung nicht gleich potentiell. Es verwechselt und identifiziert denn auch Dehmel die Sehnsucht nach Gott mit dem Gottsein. Kraft seiner Sehnsucht, meint er sich an Gottes Stelle setzen und den „Gott Ich“ züchten zu können. Was Endziel aller Lebensentwickelung sein könnte, wähnt er vorwegnehmen zu dürfen, erhaben über Raum und Zeit, gemäß seinem Wahlspruch:

Ich weiß ein Wort,
Das setzt mich über alles fort,
Ueber Raum und Zeit
Und Traurigkeit:
Ich und die Zukunft.

Es fehlt dieser elementarkräftigen Persönlichkeit das Gleichgewicht. Es fehlt ihr die Goethesche Mittel-

linie des Menschentums, die Ausgeglichenheit zwischen Natur und Geist. Er dünkt sich ein Gott und ist doch etwas anderes: Ich sprach vorher von der Lebenslinie, auf der er hin und her gleitet. Man denke sich diese Linie senkrecht gestellt. An ihrem Fuße lauert das Tier. Dahin vermag Dehmel zu stürzen. Nun klettert er aufwärts, hoch und höher, so schwindelnd hoch, daß er sich im Höhentaumel schon bei Gott, in Gott, Gott dünkt. Auf der höchsten Höhe aber ist das gottsuchende Tier Dehmel in Wahrheit doch erst — der Affe Gottes, der nicht immer aller Possierlichkeit entbehrt. Das ist nach all dem Rühmlichen, das ich an dieser abgründigen Natur dargelegt habe, kein Scheltwort. Aber es muß doch der Grenz- und Höhepunkt der Begabung deutlich markirt werden.

Frauenwerke.

In den folgenden Zeilen möchte ich ein paar Bemerkungen über einige Bücher machen, die ausschließlich von weiblichen Autoren verfaßt sind. Es leitet mich dabei die Absicht, etwas über die spezifisch weibliche Art der künstlerischen Begabung zu erfahren und zu erkunden, wie die litterarisch thätigen Frauen Leben und Menschen auffassen. So treten wir der Frauenfrage einmal auf dem Ummwege über die Litteratur nahe. Ein Kunstwerk nämlich — ein Roman oder eine Novelle — gestattet doch, den tiefsten Regungen des Herzens und feinsten Zuckungen der Nerven Ausdruck zu geben. In ein Kunstwerk soll der Autor seine ganze Seele hineinlegen. Hier gilt nichts Verstelltes, Konstruiertes; nur was tief und wahr empfunden und gerade und klar geschaut ist, kann Eindruck machen. In der Kunst also könnte sich am ehesten die Frauenseele enthüllen und offenbaren.

Da mein Interesse mehr psychologischer als ästhetischer Art ist, kommen hier erklärlicherweise gewisse besonders extreme und krasse Werke in Betracht und gerade manches Maßvolle, Schöne, Ausgeglichene, Feine und Harmonische, das die Frauenlitteratur unserer Tage enthält, bleibt ungenannt. Andernfalls würde ich sicher-

lich z. B. Lou Andreas-Salomé nicht übergehen, die ich für die Ausgeglichenste, Vornehmste und Geistvollste unter den Frauen halte, die zur Zeit in Deutschland schreiben.

Die „Frauenseele“, die „spezifisch weibliche Art der Begabung“ — was bedeutet denn diese Species so recht eigentlich? Was ist das spezifisch Weibliche? Ich möchte mich da auf einen geistvollen Artikel beziehen, den einmal Max Dreßler in den „Preußischen Jahrbüchern“ — Januar 1895 — über „die Schöpfung des Weibes“ geschrieben hat. Er giebt da eine modern-philosophische Auslegung der biblischen Erzählung. Es wird ausgeführt, daß das Wesen des ersten Mannes, Adams, ursprünglich der Verstand gewesen ist. Seine Fähigkeit lag auf dem Gebiet der „reinen Mathematik“. Aber „mit der Schöpfung des Weibes zum Manne tritt der kühlen verstandesmäßigen Betrachtung die ästhetische Anschauung der Welt zur Seite. Der Egoismus hört auf und die Liebe beginnt.“ Aehnlichen Sinnes schreibt, übrigens unter Berufung auf den Dreßlerschen Artikel, Ellen Key in „Mißbrauchte Frauenkraft“, der verständigsten, maßvollsten, tiefsten und reifsten Schrift über die Frauenfrage: „Unser Einsatz in die Kulturarbeit ist die Humanisierung des Gefühls gewesen. Dieser Einsatz ist ebenso unentbehrlich gewesen für die Kultur, wie der männliche Einsatz.“ — Dreßler schreibt weiter: „Fassen wir aber in ein Wort zusammen, welche neue Auffassung der Welt dem Menschen im Weibe und durch das Weib gegeben worden ist, so heißt diese: „Aesthetische Weltauffassung.“ Danach wäre also die ästhetische Weltauffassung und in deren Folge die Fähigkeit künst-

lerischer Darstellung nicht Sache rein männlicher Begabung, auch nicht Sache der rein weiblichen; die Künstlerseele enthielte vielmehr Männliches und Weibliches in sich. Das künstlerisch begabte Genie wäre in gewissem Sinne Mann und Weib zugleich. Dem entsprechend schreibt auch Frau Ellen Key: „Ohne Zweifel besitzt das Genie oft etwas von der Eigenart des anderen Geschlechts.“ Hier möchte man sich auch an die italienische Schule der Lombroso und Genossen erinnern. Die behaupten bekanntlich, daß das weibliche Genie — eine George Sand und George Elliot z. B. — starke Abweichungen nach dem männlichen Typus in rein äußerlicher Beziehung, in Körper- und Gesichtsbildung aufweise. Diese Italiener betrachten das als eine Entartung, als eine Anormalität, und in ihrer naturalistischen Weise sehen sie die eigentliche Geistesbegabung und Seelenverfassung als eine Folge der körperlichen Bildung an, die eigentlich eine Mißbildung sei. Warum aber sollte man nicht umgekehrt, von einem psychologischen und spiritualistischen Standpunkte aus, die seelische Verfassung als das Primäre und Bedingende ansehen, und in der Mischung von Männlichem und Weiblichem nicht eine Anormalität, eine Entartung, sondern einen Höhepunkt, eine Vollendung erblicken. Warum sollte nicht gegenüber dem modernen Lombroso der alte Plato mehr im Recht sein, der im „Gastmahl“ tiefsinnig von einer Zeit erzählt, in der die Menschen nicht Männlein und Weiblein, sondern zugleich Mann und Weib gewesen seien. Dieses Menschengeschlecht aber sei so gewaltig und stark gewesen — es waren wohl eben vollendete Genies —, daß die Götter sich bedroht gefühlt hätten.

Aus Furcht hätten sie jeden dieser Menschen geteilt, und erst seit der Zeit gebe es Mann und Weib. In solchem Lichte betrachtet, gewinnt auch Frau von Staëls Ausspruch eine ganz besondere Bedeutung: „Das Genie hat kein Geschlecht."

Das Genie also ist zugleich Mann und Weib. Die Fähigkeit künstlerischer Darstellung setzt eine gewisse Mischung von Männlichem mit Weiblichem voraus. Der „reine Mann" kann — nach Dreßler — groß sein auf dem Gebiete der „reinen Mathematik". Er rechnet, ordnet, systematisiert, schematisiert, rubriziert. Und das „reine Weib", vorausgesetzt, daß dieser Typus in seiner ungefähren, annähernden Eigenart wenigstens möglich und zu finden ist?

Ich will bekennen, daß ich die obigen Bemerkungen in der Hauptsache im Hinblick auf eine Schriftstellerin geschrieben habe, die mir psychologisch eines der interessantesten Phänomene bedeutet, das mir in der Litteratur je vorgekommen ist. Ich meine Frau Maria Janitschek. Sie nähert sich so ungefähr dem Typus des „reinen Weibes", wenn sie ihn nicht gar noch übertrifft. Ihr Genie scheint nicht darin zu bestehen, daß sie zum Weiblichen noch etwas Männliches angenommen hat, sondern das Weib in sich verdoppelt hat. Auch diesen Fall hat Frau Ellen Key vorgesehen, wenn sie schreibt, was ich übrigens so allgemein nicht möchte gelten lassen: „Auch das weibliche Genie verdoppelt sich, aber dadurch, daß es zweimal Weib wird." Frau Janitscheks Bücher zeugen von einer unglaublichen Gefühlskraft und glühenden Phantastik. Rücksicht auf irdische Möglichkeiten, wirkliche Menschen und Verhält-

nisse kennt sie nicht. Suchende Sehnsucht und schweifende Ruhelosigkeit ist die Grundstimmung. Schon allein die Titel ihrer Bücher bezeugen es: „Verzaubert", „Irdische und unirdische Träume", „Lichthungrige Leute", „Pfadsucher", „Im Sonnenbrand", „Ins Leben verirrt", „Gelandet". Auf Frau Janitschek trifft genau die Schilderung zu, die Dreßler in dem citierten Aufsatz von dem Weibe entwirft, das sich vom Manne, mit dem es „Ein Fleisch" sein sollte, getrennt hat: „Das Fühlen irrt vom Verstande ab, dessen Gehilfin zu sein es einzig berufen war, und ergeht sich frei in den Wundern der Schöpfung. Vergessend, daß es bestimmt war, die kalte tote Wirklichkeit des Verstandes mit wärmendem Hauche zu beleben, mit den Blumengewinden Schönheit und Liebe die kahlen, starren Mauern der Verstandesgesetzlichkeit zu umranken, flattert es schrankenlos, willkürlich hinaus über alle Grenzen des Wirklichen, verliert Halt und Boden, und brütend über den unergründlichen Tiefen des Jenseitigen kommt es zu Fall." Auch das „Zu-Fall-kommen" trifft auf Maria Janitschek zu. Sie nämlich hat ihren „Sündenfall" erlitten und zwar in der Novellensammlung „Vom Weibe". Dieses Buch ist unerhört schamlos, womit ich aber gar nicht gesagt haben will, daß es auch nur ein bißchen frech, lüstern, gemein wäre. Nach dem ruhelosen Schweifen durch alle Welt und dem unbefriedigenden Brüten „über den unergründlichen Tiefen des Jenseitigen", kann endlich einmal ein Moment kommen, in dem verzweiflungsvoll der bunte, verhüllende Mantel der Phantasie abgeworfen wird und die lodernde Glut, die das Erotische mit rosigem Schimmer verschönt und verklärt, erkaltet: nackt

bleibt dann das brutal Geschlechtliche übrig. Frau Janitschek hat jenen Moment wohl erlebt, als sie ihr eigentlich sehr tiefgründiges Buch „Vom Weibe“ geschrieben hat.

Von ganz anderer Art ist Gabriele Reuter, die mit ihrem Roman „Aus guter Familie“ starken Erfolg gehabt hat. So weit die Janitschek sich von der Wirklichkeit entfernt, so eng klammert sich die Reuter daran. Sie gibt die genaue, fast möchte man sagen: aktenmäßige „Leidensgeschichte eines Mädchens“, der Tochter eines höheren Beamten, die natürlich, wie alle Mädchen, darauf veranlagt ist, Frau zu werden, die den Mann ersehnt mit einer Heftigkeit, die mit steigendem Alter zunimmt, ihn ersehnt aus Gründen der Liebe sowohl wie auch der Versorgung, und die den Mann nicht bekommt, zuletzt darum nicht bekommt, weil sie keine standesgemäße Mitgift in die Ehe zu bringen vermag. Das Buch ist der sogenannten Anklagelitteratur zuzurechnen. In diesem Genre sind die schreibenden Frauen bekanntlich groß. Die Frauen, mehr Wille als Verstand, müssen immer etwas wollen, etwas fordern, etwas verteidigen. Die Lust des „reinen Schauens“, die Fähigkeit zu „interesselosem Interesse“, damit aber auch die Möglichkeit zu höchsten, tendenzlosen Kunstwirkungen ist ihnen fast stets versagt, auch der Reuter. Dafür besitzt sie aber jenen schönen Mut der gedrückten Frau, die in der Not, wenn die Dinge auf die Spitze getrieben sind, die konventionellen Hüllen fallen läßt, jenen starken feurigen Mut, wo dann die Glut des lange gedrückten Herzens aus den flammenden Augen lodert und der gerechte Zorn der gequälten

Seele in anklagenden Worten über die bebenden Lippen springt.

Mit der Flügelkraft phantasievoller Gestaltung zur Höhe der Ideen und Ideale erhebt sich Helene Böhlau mit ihrem Roman „Halbtier". Halbtier ist das Weib in unseren Tagen, das nicht, gleich dem Mann, sich frei mit allen Kräften im Sonnenglanz und Gewittersturm des Lebens tummeln kann, sondern das verkümmert in der drückenden Moderluft und im trübseligen Dämmerschein der engen Häuslichkeit. Die Nachtscenen im Hause des Schriftstellers Frey sind zu ergreifender Wirkung gebracht. Freys Tochter Isolde hat den Drang zum Leben, zur Schönheit und zur kraftvollen Bethätigung und Selbständigkeit. Aber ihre Persönlichkeit zerschellt an der brutalen Härte des komplizierten Lebens. In dem Künstler Henry Mengersen glaubt sie den verständnisvollen Gefährten des Lebens und der Kunst gefunden zu haben. Sie täuscht sich. Mengersens Künstlerseele ist entzückt von Isolde's Schönheit. Als Künstler ist er ihr verehrungsvoll dankbar dafür, daß sie ihm die entzückende Nacktheit ihres Leibes zu einem Bilde preisgibt. Als Mann aber sieht er in seinem Modell nur das weibliche Geschlecht, das „Halbtier", bestimmt zur Beute herrischer Gelüste. So schlägt Isolde's Liebe zu tödlichem Haß um. Als Mengersen einmal zu bestialer Lust sich ihrer bemächtigen will, erschießt sie ihn. So wird Isolde des Todes schuldig, nach gesellschaftlichem und bürgerlichem Recht. „Also dem Tod lief sie zu? Ja, und mit ausgebreiteten Armen. Nein, sie kroch ihm nicht entgegen. Gottlob! Das fühlt sie mit Jubel, sie kroch nicht! Dann hatte

sie doch etwas im Leben erreicht. Dann war sie doch etwas. Und da war es wieder das wunderbare Gefühl. Sie empfand sich wieder als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten Weibes, der Sklavin aller Völker. Und da brach ein Jubel in ihr auf. Und habt ihr eine Welt auf mich geworfen — ich breche durch! Und habt ihr mich verschüttet mit Schutt von Jahrtausenden — ich breche durch! — Da mußte sie aufschreien im Kraftgefühl. Dann barg sie ihr Gesicht in einem vollen, jungen Buchenbusch, der am Wege herrlich entfaltet stand, weich und grün, feucht und flaumig. Sie kühlte ihr junges Gesicht in seinem duftenden Laub. Sie wühlte es ganz darin ein, wie in die Freuden der Erde. Wie in die Freuden der Erde! Das sagte sie weich und innig. Dann warf sie sich nieder und küßte den Boden, auf dem sie stand. Ich komme wieder! rief sie laut. Ich komme wieder. Und wie im Gebet preßte sie die Hände ineinander. Ja, sie wollte wiederkommen — und sie mußte wiederkommen. Das war ihr fester, großer Wille, ihr heiliger Entschluß. Es gab hier eine Welt dumpfer, dummer, matter Seelen, Halbtierseelen! Sie wollte einen tiefen Todesschlaf halten, der die Kräfte stählte; dann wollte sie wiederkehren, stark und rein und gut — und mächtig — alles vermögend mit der Kraft zu erlösen. So stand sie unerschütterlich, Herrin über Leben und Tod — in der Wonne ihrer großen Kraft schon entrückt — und wartete auf die Sonne" — sie, der doch in Wirklichkeit das Beil des Henkers entgegenblinkte. So hat dieser bedeutende idealistische Roman einen mystisch-symbolischen Schluß: Isolde geht zu Grunde, aber dieselbe

That, an der sie als Einzelwesen zu Grunde geht, erlöst das Weib an sich, die Idee des Weibes vom Tierischen und stellt es frei in die Welt und ebenbürtig dem bisherigen Herrn der Welt, dem Manne gegenüber.

Es ist sicherlich eine ehrliche, wenn auch einseitige Wahrheit, die in diesem Buche zur Darstellung gelangt, es ist ein aufrichtiger Schrei aus der Tiefe, in die das Weib sich heute teilweise gebannt fühlt. „Teilweise“ — denn nicht jedes Weib braucht sich als Halbtier zu fühlen, ohne doch „dumpf und dumm“ zu sein. Es ist eine „einseitige“ Wahrheit, die nicht allenthalben anerkannt zu werden braucht. „Halbgötter“ könnte man ein anderes Buch nennen in Anbetracht der Stellung, die den Frauen darin eingeräumt wird. Es ist der Roman „Sehnsucht — Schönheit — Dämmerung“ von Sophie Hoechstetter. Dieser ungewöhnlich eigenartige Roman trägt durchaus das Gepräge des Romantischen. Es handelt sich in dem Buch der Sophie Hoechstetter um folgendes: Ulrich Gernot ist zu einem jungen Mann von lebendigstem Schönheitstrieb, klügstem Verstande, zartester Grazie und Noblesse herangewachsen. Eine Zeit lang hatte er sich von der sozialen Frage verstricken lassen, aber sehr bald hatte er einen Weg verlassen, der seiner Sehnsucht nach Glück und Schönheit am wenigsten ein Ziel gegeben hätte. Dies war die Stimmung seiner frühesten Jugend, bis zu dem Zeitpunkt vielleicht, da er Florence fand: „Alles ist nur ein Ahnen, ein Vorempfinden rätselhaften, kommenden Glücks — ein Gebet der Sehnsucht. Dabei ruht noch das Ichgefühl — die Wünsche sind groß und haben eine unbestimmte, nur halb gedachte Form, wie die

Welt, welche man noch so wenig kennt. Dort, wo die Hügel verblauten, wo die Sonne unterging, da lag mir das Land der Illusion — das selige Land, wo Burgruinen standen und alte Klöster und verwilderte Gärten, in denen die Wunderblume wuchs — dort gab es Liebe und Schönheit — und ein lächelnder, freundlicher Gott sah darauf herab." Ulrich Gernot ist Maler und Dichter zugleich, und der doppelt begabte Künstler hat das Glück, die blaue Wunderblume zu finden nicht nur, sondern auch zu pflücken. Es ist Florence. Sie ist ein Wunder an körperlicher Schönheit, zartester Grazie und Noblesse, klügstem Verstande .... Ich bemerke eben, daß ich sie mit denselben Worten schildere, wie vorher Ulrich. Sie ist nämlich im Grunde genau so mit den Gütern des Glückes überhäuft. Auch sie dichtet. Was sie von ihrem männlichen Seitenstück unterscheidet, scheint mir nur noch ein bißchen mehr Einheitlichkeit und Harmonie des Wesens zu sein, was aus dem der Frau meist eigenen ursprünglicheren, lebhafteren Temperament stammen dürfte. Die beiden — Eheleute möchte man fast gar nicht sagen — die beiden Liebesleute führen in einem ganz märchenhaft gezeichneten, von den Bäumen des Thüringer Waldes umrauschten „Malerhause" ein auch keine Minute getrübtes Leben im Rausch der Schönheit und in der Seligkeit der Liebe. Das höchste Glück ist dieses völlige Versinken und Ertrinken der Seelen ineinander: Ulrich geht in Florence auf und Florence in Ulrich; jeder ist verdoppelt an Liebeskraft und Lebensfreude. Wenn nun aber die Höhe dieses Glückes erreicht ist? Wenn Ulrich ganz Florence's Wesen in sich aufgenommen, wenn sie ihm nichts, gar nichts mehr zu geben

hat? Was kann ihm dann noch die — ich möchte sagen: in beseligenden Zügen ausgetrunkene Florence bedeuten? Das fragt sich auch Florence, und auf der Höhe des Liebes- und Lebensrausches, um von dieser Höhe nicht abfallen zu müssen, tötet sie sich. „Es war die Zeit nach dem Johannisfest — die Zeit der langen Tage, wo die Sonne um Mittag steht: die Höhe. Darüber gibt es kein Hinaus.... Sie fühlte ihre Liebe wie ein Versinken, wie wenn alle Lebenskraft in ihr zu ihm überginge, wie wenn ihr heißes, rotes Blut sich in glühendem Strome in sein Herz ergösse. Ein Wahnsinn von Hingabe, ein Wahnsinn von Selbstauflösung — nein — ein seliges Verbluten." Der verlassene Ulrich Gernot wäre auch bereit, sich zu töten. Aber sie hat ihm früher einmal das Versprechen abgenommen, seinen und ihren Namen „in die Erde einzuschreiben" durch ein großes Werk, ein Meisterwerk der Kunst. Das Versprechen ist ihm heilig. Er bleibt am Leben, wenngleich auch fortan dieses Leben statt von Schönheit durchleuchtet, von Dämmerung umdüstert ist. — Sein äußeres Streben gehört dem zu schaffenden Kunstwerk, sein inneres Leben ist nur von der Erinnerung an Florence erfüllt. Noch ein Wesen gibt es auf der Welt, das nur durch die Liebe zu Florence beseligt ist: Leonore. Sie ist Florence's Freundin, sie liebt Florence. „Das seltenste Gefühl, welches es gibt, die Liebe des Weibes zum Weibe, ist auch das stärkste, ist unwandelbar," verkündet Sophie Hoechstetter mit so fester Ueberzeugung, daß man ihr glauben muß. Naturgemäß müssen sich Leonore und Ulrich, die sich schon früher gekannt haben, aufsuchen, um in gemeinsamen Erinnerungen an die

Tote diese Erinnerung noch lebhafter werden zu lassen. Ja, noch mehr: als die, die in Florence ihr höchstes Gut und Glück sehen, deren Seele gemeinsam von einem Bilde erfüllt ist, gehören sie dauernd zu einander: sie werden Mann und Frau — doch ohne Liebe, nur weil sie beide gemeinsam in der Erinnerung an Florence aufgehen. Die Ehe ist übrigens zunächst nur eine äußerliche, geschlechtslose; es ist Freundschaft, Totenkultus. Aber „die Natur redet ihre große ewige Sprache — sie läßt sich niemals betrügen.“ Ulrich ergreift als Mann von Leonore Besitz. „Es war eine heiße Juninacht.“ Noch immer aber nicht, niemals überhaupt liebt Ulrich sein Weib. Es war nur ein brutaler Taumel der Sinne, der ihn in Schuld, ins Unreine gestürzt hat. Leonore jedoch wird von Liebe zum Manne ergriffen, trotz ihrer Liebe zu Florence. Diese Schuld, diesen Verrat an Florence muß sie so büßen, daß sie von dem, den sie liebt, nur lieblos vergewaltigt wird. Eine Sühne aber scheint ihrer an der Toten begangenen Schuld zu werden. Leonore wird ein Kind haben und dieses Kind wird — Florence ähnlich sein. So hoffen beide. Die Tote wird zum Leben erweckt! Ulrich hat inzwischen auch das an Florence gegebene Versprechen, seinen Namen der Ewigkeit einzuschreiben, erfüllt, durch ein dramatisches Meisterwerk, das von der „maßgebenden Kritik“ aufs glänzendste besprochen ist. Nun ergreift ihn wieder die Sehnsucht nach der Toten — er möchte sterben. Nach Erfüllung seines Versprechens könnte er sterben, aber — das Kind. Um des Kindes willen muß er glücklos weiterleben, ein Leben in der Dämmerung. —

Ich habe den Roman als romantisch charakterisiert. Nach der Inhaltsangabe wird dem niemand widersprechen. Erinnert doch schon der Tod und das Todesmotiv Florences ganz deutlich an den Fall der Charlotte Stieglitz aus der Zeit der deutschen Romantik. Nun muß ich aber auf etwas sehr Seltsames und Seltenes hinweisen. Das Romantische überhaupt hat meistens etwas über Grenzen Hinausgehendes, Gleichgewichtsloses, Taumelndes zu eigen. Auch der oben gegebene Inhalt könnte auf solche Eigenschaften schließen lassen. Das Seltsame nun besteht darin, daß die Behandlung der mehr als ungewöhnlichen Geschehnisse und Seelenzustände durch die Verfasserin auf eine Natur von seltener Harmonie, von vollendetem Gleichgewicht schließen läßt. Ueberspannt scheinen Gefühle doch nur dann, wenn sie von einer ungenügenden Kraft getragen werden, von solcher Kraft gar nicht mehr getragen, sondern vielmehr krampfhaft hinausgeschleudert werden. Die Gefühle aber, die der Roman uns bietet und die, für sich betrachtet, abnorm scheinen, sind im Ganzen des Kunstwerkes natürlich, schön, fast selbstverständlich, klar, leuchtend. Es ist das Werk eines wunderbar kraftvollen und elastischen Geistes; er ist stark und groß, dabei fein, weich und zart, vor allem aber warm und hell. So etwas wie eine Sonnenseele strahlt uns aus dem Buche entgegen. Die Verfasserin besitzt eine Unbefangenheit, eine Geschlossenheit und Einheit des Wesens, die ihr gestatten, die heikelsten Probleme — man denke an das sexuelle und mystische Problem des Kindes am Schlusse des Romans — mit spielender Leichtigkeit und doch ohne Oberflächlichkeit zu behandeln. Sie ist von einer zugleich

göttlichen und kindlichen Naivetät und ganz Weib. Daß eine weibliche Seele dieses Werk aus sich hat strömen lassen, verrät jede Seite. Durchaus weiblich ist auch das ganze Problem, wenn man überhaupt von einem Problem reden will. Es handelt sich nämlich um den „Willen zum Untergang", der des Weibes Wesen ausmacht, nach Sophie Hoechstetter. Daß des Weibes begehrtester Sieg der ist, bezwungen zu werden und zu unterliegen, wissen wir schon von Brunhild her. „Aus Liebe sterben" ist ein Gegenstand echt weiblich romantischer Sehnsucht. Die Hoechstetter ist nun aber so sehr, so ausschließlich Weib, daß sie solche Gefühle nicht nur ihren Frauen-, sondern auch den Männergestalten unterlegt. Gernot z. B. geht ebenso in Florence auf und wäre bereit, für sie und mit ihr, in ihr zu sterben. Es ist etwas Weibliches in ihm. Die Autorin ist so sehr Weib, daß sie gar nicht anders kann, als allen Dingen und Gestalten eine weibliche Seele einhauchen. Und andererseits ist sie durch und durch Künstlerin, so sehr, so ausschließlich, so blind, so naiv, daß ihr etwas passiert, was ein wenig komisch stimmen könnte. Alle Personen ihres Romans sind nämlich auch Künstler. Ulrich malt und dichtet, Florence dichtet, desgleichen Leonore und auch der unendlich liebenswürdige „Taugenichts" Tim Römer, eine mit außerordentlichster Anschaulichkeit entworfene Episodenfigur. Es scheint, daß Sophie Hoechstetter es sich nur schwer vorzustellen vermag, wie jemand nicht künstlerisch begabt sein kann, und das liegt daran, weil sie selber, wie es scheint, so mühelos, so selbstverständlich, so spielend und naiv ihre Kunst ausübt. — Ich schrieb vorher von Maria Janitschek, daß sie ganz Weib, über

die Massen Weib, das Weib an sich sei. Zwischen der Hoechstetter, die auch durch und durch Weib ist, und der Janitschek besteht doch ein tiefgreifender Unterschied. Die Hoechstetter ist das „Weib für sich“, das für sich allein bestehen kann, in sich Genüge findet und so erklärt, daß die „Liebe des Weibes zum Weibe“ das „seltenste“, aber auch das „stärkste und unwandelbarste Gefühl“ sei. Die Janitschek ist das „Weib an sich“, das aber an sich leidet, weil die Weibnatur, vom Manne getrennt, des Mannes bedarf. Mann und Weib ist erst eine reelle Einheit, während das sich selbst genügende Weib für sich nur in der Welt der Romantik als eine Einheit möglich ist.

Und nun, zum Schlusse, noch ein neues Bild: Hans von Kahlenberg. Wie kommt Hans unter die Damen? Es ist nur ein pseudonymer Hans, dessen eigentlicher Name in Kürschners Litteraturkalender als Fräulein Helene von Monbart verzeichnet ist. Als dieses Fräulein im Alter von nur 25 Jahren Anno 1895 ihren ersten „großen“ „sozialen Roman“ in die Welt warf, um dann 1896 und 1897 zwei ebenso „große“ und „soziale“ folgen zu lassen, da setzte sie — möchte ich glauben — den „Hans“ nicht nur wegen der bekannten Abneigung der vorurteilsvollen Welt gegen „Blaustrümpfe“ auf das Titelblatt, sondern sie kam sich wohl selber so als ein rechter „Teufelskerl“ vor und sprach zu sich: „Warum bist du nur eigentlich als eine Helene und nicht lieber als ein Hans auf die Welt gekommen?“ Und entschieden und mutig, wie sie sicherlich ist — sonst nämlich schreibt man nicht in dem Alter und in der Frist drei soziale Romane — setzte sie sich

vielleicht hin und taufte sich, mit Feder und Tinte, in Hans um. Und sie hatte ein Recht zu solcher Taufe. Es spricht wirklich ein starker und männlicher Geist aus ihren Büchern. Diese Bücher — „Ein Narr", „Die Jungen", „Misere" — behandeln alle möglichen sozialen Probleme und Richtungen, Zustände und Geschehnisse: Anarchismus, Sozialismus, soziale und unsoziale Pastoren und Fabrikanten, Jubiläumsfeiern, Streiks. Ueber alle diese Dinge redet Fräulein von Monbart mit wirklichem Sachverständnis; ja, noch mehr — das gibt ihren Büchern erst den künstlerischen Elan — sie steht in allen diesen Dingen mitfühlend. Und sie steht — das wieder hebt ihre Dichtungen auf eine hohe ästhetische Stufe — allen diesen Dingen unparteiisch, mit „interesselosem Interesse", gegenüber. Der reiche Fabrikant ist ihr nicht nur das Scheusal in Menschengestalt. Sie macht aus ihm einen begreiflichen, ja einen notwendigen Charakter. Ebenso aus dem antisozialen Superintendenten, der im Grunde der Seele so antisozial gar nicht ist und der dem sozial-rabiaten jungen Theologen wohlwollend und wehmütig zugleich vorhält: „Ah diese jungen Leute . . . diese jungen Leute! Sie vergessen, daß die Kirche trotz ihres gesegneten und heiligen Ursprungs eine Institution von Fleisch und Blut ist, den Gesetzen der Körperlichkeit unterworfen. Sie muß essen und trinken. Die Kirche ist selbst eine Macht, die allararistokratischste Macht. Eine Macht braucht Publikum," er wehrte mit der Hand einen Einwand des jungen Pfarrers ab — ein Schatten von Traurigkeit ging über sein rundes joviales Gesicht, das Bewußtsein des alten, ewigen Widerspruchs zwischen dem Reich dieser Welt und dem,

das nicht von dieser Welt ist ... „Das klingt Ihnen nicht gut. In Ihrem Alter drängt man sich zum Martyrium. Ich bin ein alter Mann — und die Kirche ist viel älter noch — beinahe zweitausend Jahre alt ...“ Hat dieser Superintendent nicht eigentlich auch recht? Das ist ja das Schlimme für die nach Gerechtigkeit Suchenden, daß es so viele entgegengesetzte Rechte gibt. Man achte auf die feine Parallele: „Ich bin ein alter Mann — und die Kirche ist viel älter noch.“ Da ist in wenigen Worten ein Zustand geschildert und zugleich in seiner Tragik — der Tragik des Alters — begründet. Helene von Monbart ist überhaupt meisterhaft in der Ausdrucksweise, in der Fähigkeit, mit wenigen Worten einen Zustand oder ein Bild anschaulich vor uns zu stellen. Ein paar Beispiele: Ein Anarchist, der von Haus aus Metallarbeiter ist, wird so geschildert: „Sie fuhr zurück vor dem Ausdruck in den Augen des Mannes ... als ob aller Eisenglanz der ungeheuren Metallmassen ringsum sich reflektierte und konzentrierte in zwei glühenden, lebendigen Pupillen. In diesem Augenblick fühlte sie deutlich den Dynamitarden.“ Oder sie stellt einen alten Offizier und seinen „entarteten“ „dekadenten“ Sohn gegenüber: „Charakteristische Repräsentanten zweier Generationen, zweier Zeitepochen, von denen die eine ganz abgeschlossen ist, stark, imposant, von einer augenfälligen, halbbarbarischen Thatsächlichkeit und Prosperität, und die andere noch ganz schmerzliches, unruhiges, zielloses Werden, epigonisch, embryonisch — unfruchtbare Herbstzeit, wie sie die große Natur braucht nach der Ernte, um Atem zu schöpfen, den Acker zu düngen, den Keim zu senken.“ Ferner folgende

Scene: „Fahnen wehten, Kanonen donnerten, Glocken läuteten, Truppen zogen vorüber mit klingendem Spiel: riesige Leiber, noch riesiger durch die hohen, seltsam geformten Blechmützen und federbuschumwallten Helme, Kavallerie in ihren grellbunten Uniformen, den Erdboden dröhnen machend unter dem rhythmischen Fall ihrer abertausend Pferdehufe, Artillerie, Mann, Roß und Geschütz, ein Einziges bildend von unbeschreiblicher Präzision und Schrecklichkeit ... Der Kaiser selbst in der weißen Garde du Corps-Uniform mit schwarzem blankem Stahlküraß und goldenem Helm unter fliegendem Adler ... hinter ihm die glorreichen Fahnen der Garden, zerschossen und zerfetzt ... gegen Abend die ganze Riesenstadt aufflammend in elektrischem Licht, blauen und roten Feuergarben wie der Schlußeffekt einer ungeheuren Opernscene." — Groß ist auch die Gabe psychologischer Beobachtung und Analyse. Sie schildert einen Kreis moderner junger Leute: „Was einer sprach, sich berauschend am Rhythmus seiner Stimme, neue malerische Worte findend in der Feuerfarbe der inneren Flamme, sich selbst übertreffend in immer kühneren Gedankensprüngen, genial für den Augenblick, von dieser entzückenden gefährlichen Genialität der Jugend und Leidenschaft, die dem Aufflackern eines Strohfeuers gleicht und die Kehle trocken und den Kopf wüst zurückläßt wie ein Rausch." Sogar in den Irrgängen der perversen fin de siècle-Erotik weiß sich diese junge Dame zurechtzufinden, wovon mehrere Stellen in „Die Jungen" Zeugnis ablegen (z. B. Seite 76, 86). Hervorheben muß ich noch eine Scene: Ein alter blinder Großvater hält sein totes Enkelkind im Arm,

das sich — ein blutjunges Mädchen — geschändet, zum Fenster hinausgestürzt hat. Ein furchtbarer Anblick, nicht wahr? Ein Maler, der die beiden gut gekannt hat, wohnt der Scene bei. Was bedeutet sie ihm? — Ein Bild! „Georg Helmers war nach Hause gegangen, immer noch die hellen Thränen in den Wimpern. Aber die Augen unter den bethränten Wimpern leuchteten weltfroh und sieghaft. Er hatte sein Bild, das Bild, von dem er träumte, das in ihm träumte seit Jahren. Er malte es schon, probierte die Stellungen, disponierte Lichter . . . Er war glücklich." („Die Jungen" Seite 108.) Diese Scene ist so wahr, so entsetzlich war. Denn so ist die Kunst, so grausam, so thronend über allem Leid, so Schmerz und Tod triumphierend in Glück und Leben verwandelnd! — Neuerdings hat die bedenklich fruchtbare Verfasserin wieder ein Buch erscheinen lassen: „Die Familie von Barchwitz". Es ist ein Familienroman auf sozialem Hintergrunde, der durch Schärfe der Charakteristik ersetzt, was ihm — im Hinblick auf die früheren — an Umfang des Stoffgebietes abgeht. Ein Stück Leben ist mit scharfem Blick tief durchschaut und mit überlegenem Geiste und festem Formensinn klar und deutlich zur Darstellung gebracht. — Es handelt sich um einen Ehebruch. Die Frau Oberstleutnant Malwine von Barchwitz bricht ihrem Eheherrn die eheliche Treue durch eine Beziehung, die sie zu dem Regimentschef, dem Obersten von Rönne, unterhält. Es mußte zu diesem Ehebruch kommen, wenn man erwägt, wie es zu dieser Ehe gekommen ist: „Sie war ein sehr schönes Mädchen gewesen, groß, sehr üppig damals schon, für ihre achtzehn Jahre, vielbewundert in der Gesellschaft

wegen ihrer Lebhaftigkeit, ihrer schönen Stimme. Er hatte sich vom ersten Augenblick an rettungslos und wahnsinnig in sie verliebt, ein Mann, hinter dem eine farblose, einsame Jugend lag, der nie geliebt hatte. Das war nicht Mangel an Sinnlichkeit, vielleicht eher das Gegenteil ... Es war über ihn gekommen wie ein Rausch, daß er sie liebte und sie besitzen mußte, zugleich mit einer furchtbaren, lebenlähmenden Angst: War es denn möglich, daß so viel Schönheit, Lebensfülle, blühende Gesundheit ihm gehören konnte? Dieselben Empfindungen beherrschten ihn auch, als er dann um sie anhielt. Erst bebende Leidenschaft, das Gefühl, nicht weiter leben zu können, wenn sie nein sagte, und als sie dann ja gesagt, er sie in den Armen hielt und alles gratulierte, ein Schreck fast, eine herzbeklemmende Angst vor ihr ... Wirst Du ihr genügen, physisch, praktisch? Für all diese jauchzende, fordernde Lebensfülle hast Du genug Leben? Mannheit genug für diese blühende, prachtvolle Weiblichkeit? Das war das Mißtrauen in sich selbst, seine eigene scheue, grüblerische, vergeistigte Natur, die vor ihrer vollsaftigen Körperlichkeit zurückschreckte, die ihn doch zugleich magnetisch anzog mit der überlegenen Kraft des Ursprünglichen gegen das Verfeinerte, des Einfachen gegen das Kompliziertere." Er wußte, daß er klüger, ihr geistig überlegen war, sozusagen über ihr stand; „dennoch fühlte er sie die Stärkere, wunderbar lebendig, ein Stück Leben organisch eingefügt dem Leben, in dem er so oft schwankte, das ihn abstieß bis zum Ekel, zum selbstmörderischen Ueberdruß". Mit ganz erstaunlicher Schärfe ist dieses heikle Manneswesen, das an seiner Mannheit zweifelt

und sich vor dem Weibe fürchtet, nicht nur in seinen psychologischen, sondern fast in seinen physiologischen, ja pathologischen Lebensbedingungen von dem Fräulein von Montbart begriffen und bloßgelegt. Vollkommener noch ist das Charakterbild der Frau von Barchwitz gelungen, dieser Frau in ihrer komplizierten und doch begreiflichen, klaren Mischung von Gemeinheit, Gefallsucht, Sinnlichkeit, Brutalität, Urwüchsigkeit, Schönheit, Kraft, selbst Güte und — in ihrer Art — Größe. Sie bricht ihrem Mann die Ehe und sie ist — ohne Heuchelei — dieses selben Mannes fürsorgliche Gattin; sie ist die aufopferungsfähigste, liebevollste und auch verständigste Mutter. „Sie hatte alle ihre vier Kinder selbst genährt und großgezogen nur mit Hilfe eines Kindermädchens. Nie hatte er sie klagen hören, wenn sie des nachts vier- und fünfmal aufstehen mußte, wenn die Kleinen mit tausend Anforderungen in Freud und Leid zu ihr kamen. Es machte ihr Spaß, sie herauszuputzen, ihnen niedliche Kleider und Mäntelchen selbst zu nähen. Stets war sie guter Laune, zum Spielen und Liebkosen aufgelegt. Sie hingen aber auch alle ganz außerordentlich an ihr. Es war auffallend, wie alle Kinder zu ihr hin gravitierten, selbst äußerlich, in Neigungen und Talenten. Es war alles derselbe runde, rosige, weltfrohe und weltkundige Schlag." Ich sagte, diese Frau von Barchwitz habe selbst Größe, in ihrer Art. Diese Größe liegt in dem ihrer Natur eigenen vollkommenen Realismus. Unter diesem Realismus verstehe ich hier die Fähigkeit, mit dem Leben in ihr und um sie kraftvoll fertig zu werden, es zu bezwingen, die Triebe und Verhältnisse sich dienstbar zu machen

und so zu wachsen an Lebenskraft und Lebensfreude. Die sie umgebenden Verhältnisse sind die einer kleinen Garnisonstadt. Da steht sie obenan, als die schönste, verehrteste und begehrteste Frau, die mit den Männern so gut auszukommen weiß, wie mit den Frauen. Von jenen läßt sie sich huldigen, mit diesen klatscht sie, nimmt an jeder Kaffeegesellschaft teil, veranstaltet selber dergleichen und hat an kleinstädtischer Geselligkeit und kleinstädtischem Klatsch ihre lebhafteste Freude. Das verrät gewiß keine stille und hohe Seele, kein vornehmstes, edles Gemüt. Aber mitten in solcher Gesellschaft, das Leben hindurch an sie gebannt, würde solche Seele und solches Gemüt schließlich doch nur, statt erhaben, lächerlich wirken. Sie paßt sich den vorhandenen Lebensbedingungen an, ohne Zwang, mit Selbstverständlichkeit, sie stört nicht die Harmonie des Kleinstadtbildes, im Gegenteil: sie gibt ihm Kraft und Farbe. Als soziales Geschöpf, als Mensch, der in der Gesellschaft lebt, wird sie mit den sie umgebenden Verhältnissen glänzend fertig. Als vollblütiges Weib hat sie das Unglück, daß ihr etwas blutleerer Mann mit ihr nicht so ganz glänzend fertig wird, und da geht sie geradeswegs, vom tierischen Instinkt mit unfehlbarer Sicherheit geleitet, zum anderen. Darüber macht sie sich gar keine Skrupel. Darüber denkt sie gar nicht nach. Sie handelt gar nicht mit Ueberlegung, mit Bewußtsein, sondern „es handelt" in ihr, sie muß so handeln, von der elementaren Kraft ihres Blutes instinktiv getrieben. Der Moralist kann hier natürlich Einwendungen machen und Urteile sprechen. Der Aesthetiker aber, der nicht fragt, was soll das werden, einstmals,

am Tage irgend eines Gerichts, sondern der seine Freude daran hat, zu schauen, was ist und warum es so ist, muß den Fall und seinen Verlauf „jenseits von Gut und Böse" beurteilen. Denken wir uns doch einmal den Verlauf anders. Die Menschen und die Verhältnisse, diese vollblütige Frau mit ihrem Realismus und dieser blutleere Mann mit seinem Phantasieleben sind vorhandene unverrückbare Faktoren. Gesetzt, es würde die Frau durch eine wirksame moralische Erziehung die Triebe ihres Blutes unterdrücken können. Sie würde darunter leiden, sie würde körperlich verfallen, seelisch zerrüttet und gepeinigt werden, sie würde den Mann peinigen, sie könnte auf Geburt und Erziehung der Kinder nicht die urwüchsige, unerschöpfliche Kraft verausgaben. Statt dessen gibt die Frau der Lust ihres Fleisches und der Freude ihrer Sinne nach, und so erhält sie in sich und verbreitet um sich Lust und Freude, wenn auch nicht lautere Lust und lautere Freude. Der Ehemann entdeckt den Ehebruch und wird von dieser Entdeckung so furchtbar betroffen, daß er schwer aufs Krankenbett sinkt. Und es ist die glänzendste und bewundernswerteste Partie des Romans, wie die Ehebrecherin, gleich der treuesten Gattin, zur opferungsfähigsten Krankenpflegerin wird, die geduldig niedrigste Dienste verrichtet und Nächte hindurch wacht, bis es ihr wirklich gelingt, den geschändeten Gatten dem Tode abzuringen. Zugleich versteht sie es — ein wahres Teufelsweib, dem die staunende Bewunderung gar nicht zu versagen ist — sich wieder in die Seele des Kranken einzuschmeicheln, ihn den Fall vergessen zu machen, sich dem Genesenden als unentbehrlich für sein Dasein darzustellen. Der

Mann, der mürben Leibes und allzu dunklen, schweren Blutes, aber von starker und sinnlicher Phantasie ist, kann das von Kraft und Fülle warm glühende Weib nicht entbehren, das — trotz allem, was geschehen ist, — da er es eben nicht entbehren kann, doch wohl sein Glück, wenn auch ein bedingtes Glück, ausmachen muß. Schließlich endigt die Geschichte zu einem großen Wohlgefallen der ganzen kleinen Stadt: in der Familie von Brachwitz wird die silberne Hochzeit der Eltern und die grüne der Tochter gefeiert: „Die Regimentsmusik blies einen schmetternden Tusch. Die Gläser klangen aneinander. Alle erhoben sich von ihren Sitzen. Es war schon sehr heiß im Zimmer, ein üppiger, feuchtwarmer Geruch von Essen und Blumen, der den Kopf benebelte. Sein Blut, durch die überstandene Krankheit gereinigt und leichter gemacht, schoß in warmem, belebendem Strom durch seine Adern ... Seine Kinder drängten sich um ihn, ihm die Hände zu küssen, mit ihm anzustoßen, Malwine standen die Thränen in den Augen. Sie öffnete ihre Arme. Er sah ihren Busen sich ihm entgegenheben in einer großen Welle von Zärtlichkeit und Rührung: ‚Mein Alter, mein Erich!‘ Sie küßten sich. Er war glücklich.“ — — Die Welt, in die Fräulein von Monbart uns führt, ist zum größten Teil gemein, niedrig, schlecht. Das will auch ich natürlich gar nicht bestreiten. Das aber ist der tiefe und philosophische — von der Verfasserin allerdings und mit Recht nicht ausgesprochene — Sinn des Kunstwerkes, und darin steckt der starke Humor dieser Satire, daß diese, absolut betrachtet, schlechte und niedrige Welt in Anbetracht gegebener Naturen und vorhandener Verhältnisse doch

schließlich „die beste der möglichen Welten“ ist. Mit starker Ironie eines dem Leben gewachsenen und seiner selbst sicheren Geistes hat die Verfasserin dargelegt, wie eigentümlich in der Welt Gutes und Schlechtes miteinander verknüpft sind, derart, daß in manchen Fällen aus dem Schlechten zwar nicht ein absolut Gutes, aber doch ein verhältnismäßig Bestes herauszuwachsen vermag.

Vom Dichter des „Johannes“.

Aus der Entwickelungsreihe der modernen Litteratur, die sich von Hauptmann bis Maeterlinck und Hofmannsthal hinzieht, fällt einer heraus, der doch zu den genanntesten und umstrittensten dieses Jahrzehnts gehört: Hermann Sudermann. Wir haben sogar Kritiker — und noch dazu solche von einem gewissen Ruf —, die ihm die Litteraturfähigkeit überhaupt abstreiten und ihn bestenfalls als einen erfolgreichen Theaterschriftsteller gelten oder vielmehr nicht gelten lassen möchten. Das ist total unrichtig. Der von Hauptmanns Naturalismus ausgehenden Reihe gehört Sudermann allerdings nicht an; sondern er ist eine für sich stehende, selbständige und selbstherrliche Persönlichkeit von Kraft und Eigenart.

Gleichzeitig fast mit Hauptmann kam Sudermann empor. Doch die Art des Emporkommens war entgegengesetzt. Der Dichter der „Ehre“ siegte mit elementarer Kraft über das verblüffte Publikum. Hauptmann wurde von einer litterarisch-kritischen Schule auf den Schild gehoben und dem Publikum — zunächst wenigstens — oktroyiert. Diese selbe Naturalistenschule rückte dem vom Publikum gefeierten Sudermann gegen-

über sofort in feindliche Stellung ein. Das sei keine neue Kunst, sondern nur neue Theatermache. Diese Feindseligkeit ist sachlich sehr wohl zu begreifen aus jener Periode, in der dem Naturalismus Bahn gebrochen werden mußte. Denn Sudermann ist kein Naturalist im Sinne des Naturalismus, wie ich ihn zu Anfang dieses Buches charakterisiert habe. Sudermann hat nichts von der weiblichen Konzeptionsfähigkeit der Außenwelt gegenüber, er hat nicht die Ruhe, die „Meeresstille des Gemüts“, die empfangene Bilder getreulich widerspiegelt. Er spiegelt nicht Gestalten wider, sondern er schafft selber welche. Er schöpft sie aus dem Innern heraus. Er schafft mit dem, was man Phantasie nennt, die indes keineswegs mit Phantastik zu verwechseln ist. Diese Phantasie ist vielmehr eine der Seele eingeborene Gestaltungskraft. Sudermann ist der Herr und Schöpfer seiner Figuren, während Hauptmann in gewissem Sinne ihr Sklave ist. Sudermann ist in seinem Verhältnis zur Außenwelt männlich, Hauptmann weiblich. Sudermann hat den Sinn für das Typische, Hauptmann für das Individuelle. Sudermann ist im Schaffen mehr handelnd, Hauptmann mehr leidend; bei dem einen waltet männlich-schöpferische Leidenschaft, bei dem anderen weibliche Leidensfähigkeit vor. Sind wir uns über diese Grundunterschiede klar, dann ist es begreiflich, daß die Art und Begabung Sudermanns in der Schule der Naturalisten zu kurz kam. Das Ruhige, Effektlose, Undramatische, das Fehlen der Handlung und des handelnden, führenden Helden, die Art, nur Charaktere plastisch herauszuarbeiten unter Verzicht auf lebhafte Aktion — das alles,

was früher als Mangel eines Dramatikers getadelt wäre, wurde, in der Periode des Naturalismus, als echtes und vornehmes, „rein" künstlerisches Streben empfunden. Ich will damit gar nicht gesagt haben, daß ich jener naturalistischen Art das „rein" Künstlerische abspreche — durchaus nicht: ich halte Hauptmann, gerade was das spezifisch Künstlerische betrifft, für eine erste Größe. Nur bin ich überzeugt, daß es auch außerhalb der naturalistischen Art reine und große Kunst gibt.

In dem Abschnitt über den Naturalismus bemerkte ich, daß vom naturalistischen Dichter aus innersten Gründen gar keine Handlung zu verlangen sei. Die naturalistische Manier, Eindrücke widerzuspiegeln, führt zu einer gewissen Plastik, auch in der dramatischen Gestaltung. Sudermann dagegen sieht von vornherein die Welt in Bewegung, nicht das Sein, sondern das Fließen der Dinge. Und die Bewegung vollzieht sich in Gegensätzen, die beiderseits aufeinander stoßen. Ich möchte sagen: Für ihn ist die Welt, das Wesen der Welt von vornherein Handlung, Drama. In der Menschenwelt ist es besonders ein Gegensatz, der ihn vielfach bewegt zu haben scheint: der zwischen Herr der Menschen und Diener der Menschheit. Gleich in seinem Erstling, der „Frau Sorge", ist das Problem so beschaffen: Ein Mensch — Paul Meyhöfer — entwickelt sich zum Charakter, zur Persönlichkeit nicht dadurch, daß er seinem Herrscherwillen andere beugt, daß er ihr Herr wird, sondern dadurch, daß er ihnen dient, daß er für sie Opfer übernimmt. An der Fähigkeit der Selbstaufopferung, an der Kraft der Entsagung mißt sich Paul Meyhöfers seelische Stärke. Durch Dienen und

Opfer wird er ein Freier und Herrschender. Dieses Problem der Selbstentäußerung findet sich nicht nur vereinzelt in der „Frau Sorge“. In den meisten Werken Sudermanns taucht es auf, wenn es nicht gar im Mittelpunkt steht. „Das Glück im Winkel“ ist ganz davon getragen. In der „Heimat“ vertritt es energisch der Pfarrer Heffterdingk. In dem Roman „Es war“ ist Ulrich sein Repräsentant gegenüber dem „Herrenmenschen“ Leo. „Der Katzensteg“ gipfelt allerdings in einer Verherrlichung der Regine, einer „jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte“. Aber für seine eigene Person muß Boleslav, der bei Ligny nachher gefallen sein soll, erklären: „Es ist gut, daß in diesem Chaos, wo Gut und Böse, Recht und Unrecht, Ehre und Schmach wirr durcheinander taumeln, und wo selbst der alte Gott im Himmel ohnmächtig dahinschwindet, ein fester Pol uns übrig bleibt, um den sich alles aufs neue ordnen muß, ein Fels, an den wir Ertrinkende uns klammern können, und an dem es zu scheitern selbst noch Wollust ist — das Vaterland!“ Welche große Rolle das in Rede stehende Problem im „Johannes“ spielt, davon wird später noch ausführlicher zu reden sein. Es ist also kein Zweifel, daß das Problem der Selbstentäußerung Sudermann fortdauernd beschäftigt, daß es in seiner Gedanken- und Gefühlswelt einen ersten Platz einnimmt. Daneben ruht aber auch noch dieser Gegensatz: eine schwüle, unauslöschliche Sinnlichkeit. Sudermann hat nichts geschrieben, worin die Flammen der Erotik nicht mehr oder weniger heiß

brennen. Selbst in „Frau Sorge" müssen die Zwillinge von diesem Feuer angefressen werden. Und diese Sinnlichkeit hat im Grunde nie etwas nur Robustes, Natürliches, Unbefangenes und Unschuldiges. Immer fühlt man einen Hauch der Wollust heraus. In Adah Barczinowski und mehr noch in Salome steigert sie sich zur Perversität. Der bei Sudermann hervortretende Gegensatz zwischen Selbstentäußerung und Sinnenlust ist gar nichts so Neues und Unwahrscheinliches. Von Augustinus bis Tolstoi haben viele gemeint, aus den Höllenflammen der Sinnlichkeit durch das Fegefeuer der Askese in den Himmel gelangen zu können. —

Ich sprach vorher von der männlich-schöpferischen Kraft Sudermanns und bemerkte, er sei der Schöpfer und Herr seiner Gestalten. Dieser Vorzug kann leicht zu einem Fehler führen. Dichterische Gestalten müssen sich stets mit einem gewissen Schmerz von ihrem Schöpfer losringen; der Dichter muß sie sich gewissermaßen aus der Seele reißen; sie müssen ein Stück seiner Seele sein; — nur dann erscheinen sie lebensvoll, lebenswahr und lebensnotwendig. Nun kann der Fall eintreten, daß dem Dichter das Gestalten gar zu leicht wird, daß es ihm mehr ein Spiel, als ein Opfer bedeutet. Dieser Fall wird dann eintreten, wenn das Mißverhältnis zwischen dem Können des Dichters und dem Gehalt des Werkes zu groß ist. Der Künstler sollte nie einen Stoff wählen, der ihm leicht scheint, sondern stets sich ein wenig, wenn auch nur eine geringe Kleinigkeit, über seine Kräfte versteigen. Denn diese Kräfte wachsen gewöhnlich noch in der Arbeit. Daß Sudermann es sich zu leicht gemacht hat, möchte ich z. B. gegenüber

Dramen wie der „Schmetterlingsschlacht“ und selbst dem „Glück im Winkel“ behaupten. Auch von dem Roman „Es war“ gilt das in manchen Partien, während ich „Frau Sorge“ und den „Katzensteg“ — und daneben noch Fontanes „Effi Briest“ — für die besten Romane halte, die die moderne Litteratur in Deutschland überhaupt hervorgebracht hat. Solche mit allzu großer Leichtigkeit, gewissermaßen spielend geschaffenen Werke machen dann naturgemäß auch den Eindruck des Spiels, des Theaterspiels. Es erscheint alles zu wenig schwerwiegend, zu wenig notgedrungen und lebensnotwendig, zu „virtuos“. So reden die Widersacher mit einem Schein des Rechts von „Mache“, wo es sich in Wahrheit um ein im Verhältnis zum Werk zu überlegenes Können handelt.

Sudermanns riesiges Können hat sich so recht entfaltet erst an dem gewaltigen Stoff der Johannes-Tragödie.

Es ist selbstverständlich nichts Leichtes und Gewöhnliches, eine Gestalt aus der Umgebung des Heilands auf die moderne Bühne zu bringen. Man hat darum auch auf Sudermanns Drama das Wort von der „seelenmordenden Vertraulichkeit mit dem Heiligen“ angewandt. Vertraulichkeit mit dem Heiligen ist an sich nichts Böses, es ist sogar der höchste und herrlichste Zustand, den der religiöse Mensch erstreben kann. Die heiligen Gestalten sollen uns nicht in überirdischer Kolossalität weltenfern stehen, und wir sollen nicht auf ihre Worte schwören, wie auf die Richtigkeit mathematischer Formeln. Die Heiligen und ihre Lehren sollen für unsere Seelen vielmehr Ereignisse und Erlebnisse

werden, in unseren Seelen wieder eine Art Auferstehung feiern, in uns wirken und uns bestimmen. Darin, daß sie das heute genau mit derselben Kraft vermögen, wie vor tausend Jahren, liegt gerade der Beweis des Uebermenschlichen und Göttlichen. Je näher uns das Heilige gerückt wird, je vertraulicher wir zu ihm stehen, um so besser ist's für uns, um so stärker wächst der Glaube. Seelenmordend wird die Vertraulichkeit erst, wenn wir das Heilige, das für eine Ewigkeit bestimmt ist, mit dem Niedrigen und Alltäglichen, mit unseren gewöhnlichen Leiden und Lüsten verquicken und verstricken. Wer z. B. einen Heiligen mit einer Buhlerin zusammenbrächte, nur um an dem Gegensatz perverse Sinne neu zu reizen, der entweihte ruchlos das Geheiligte. Johannes, der Vorläufer Christi, gehört der Ewigkeit an. Wer ihn auf die Bühne stellt, muß ihn darum als einen Helden darstellen, der — wie für alle Zeit — so auch für unsere lebendig zu wirken im stande ist, in dem sich die Kämpfe und Nöte unserer Zeit vorbildlich verkörpern, der für unsere Seelen und unsere Welt noch eine lebendige, bewegende Kraft bedeutet, der noch nicht gestorben ist, sondern dessen Geist noch lebt und ringt, wie damals, als er leibhaftig auf Erden wandelte.

Erfüllt Sudermanns Johannes solche Ansprüche? Viele Beurteiler haben es ihm überhaupt abgesprochen, ein „Held“ oder auch nur ein „Mann“ zu sein. Eine unter den zahllosen Kritiken sieht in dem Johannes des Dramas nur einen „unverdorbenen, schwärmerischen, in unklaren Träumen befangenen, geistesarmen Methodistenprediger“. „Wo er in Berührung mit ein-

zelnen Menschen tritt, mit Handwerkern, Pharisäern, Jüngern, Frauen, nirgend weiß er, was er will, noch hat er dem Volk etwas anderes zu sagen, als: Es kommt einer nach mir, der wird euch sagen, was ihr thun sollt.“ Johannes ist vielfach so oder ähnlich abgeurteilt worden. Ich vermag aber dieser Auffassung nicht beizutreten. Es ist richtig, daß Johannes keinen milden Trost, keine Linderung und Heilung zu geben, nichts Positives in der Beglückung der Menschen zu leisten vermag. Das ist aber auch gar nicht seine Aufgabe. Johannes ist durchaus erfüllt vom Geiste der Verneinung, aber nicht wie Mephisto. Er verneint nicht alles, was besteht, weil es besteht, sondern weil es gemein und niedrig, schändlich und häßlich ist und seine Seele von der Sehnsucht nach dem Hohen und Hehren, dem Reinen und Strahlenden verzehrt wird. Das Volk, zu dem er gehört, ist in den Sumpf der Sünde, des Buchstabendienstes, der Gewinnsucht gesunken. Die Priester sind Heuchler. Herodes und die Seinen sind ganz den Lüsten des Fleisches verfallen. Dieses Volk und diese Priester flößen Ekel ein, Johannes verabscheut sie, haßt sie, reißt sich los von ihnen und flieht in die Wüste, als ein Einsamer dort seinem Zorn und seiner Sehnsucht zu leben. Keine Spur von Mitgefühl, von menschlichem Rühren bringt ihn diesem Volke nahe. Wie ein Rachegeist schmäht er es und verlangt: thut Buße, ändert euch vom Grunde eurer Seelen aus, sonst müßt ihr verderben. Schade, daß ich nicht schon mein Strafgericht über euch verhängen kann! Mir fehlt die Macht dazu. Aber nach mir kommt der Größere, der Gewaltige. „Wehe euch, wenn

er kommt, der stärker ist, als ich. Er hat seine Wurfschaufel schon in seiner Hand. Er wird seine Tenne fegen. Den Weizen wird er in seine Scheune sammeln, aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer." „Lieben wollt' ich euch nicht, richten wollt' ich euch im Namen dessen ∸ —," erklärt er selber. Der Kommende, auf den er hofft, ist ihm ganz der jüdische Messias, der König, der mächtige Herr, ausgerüstet mit Macht und Herrlichkeit. Als die Massen nach ihm, dem Heiland, verlangen und ihn suchen wollen, erklärt er: „Glaubt ihr, er wird sich finden lassen von euch Elenden in eurem Aufblähen und Aufruhr? Wer seid ihr, daß ihr den Weg der Welt nur um eines Haares Breite ändern solltet? Doch wenn der Tag seiner Ernte wird gekommen sein, dann wird er nach eigenem Willen vor euch erscheinen, leuchtend als König der Heerscharen! Und die vier Cherubim vor ihm her — auf gepanzerten Rossen — mit flammenden Sicheln — zu mähen und zu zerstampfen." Johannes ist durchaus der Jude, erfüllt vom Geiste Jehovahs, des strafenden und rächenden Gottes, kein bißchen Christ. Was ihn vom jüdischen Volke jener Zeit losreißt, ist die Erkenntnis des Elends, der Niedrigkeit, der Häßlichkeit, die Sehnsucht nach Größe, Schönheit, Hoheit; und was ihn begeistert, ist die Hoffnung, daß es bald anders wird, wenn der Messias kommt. Seine Aufgabe ist, auch in anderen den Haß gegen die niedrige Gegenwart zu entfachen und die Sehnsucht nach künftigem Glück zu wecken. Selber etwas von solchem Glück auszuteilen, vermag er nicht. Haß und Sehnsucht sind die Gefühle seiner Seele; erst zerstören, um dann von

Grund aus neu zu bauen — das ist die Richtschnur seines Wollens und Handelns.

Charakter und Stimmung von der Art des Johannes scheinen mir typisch zu sein für jedes Zeitalter, in dem eine von Alter und Fäulnis morsch gewordene Welt fühlbar verfällt und eine neue noch nicht mehr denn als Gegenstand der Sehnsucht da ist. Ekel und Haß gegen eine unschöne Gegenwart und Sehnsucht nach einem neuen Menschengeschlecht voll Kraft und Schönheit sind auch Merkmale in Nietzsches Wesen. Es gibt noch ein anderes Beispiel aus unserer Zeit: Die Sozialdemokratie, wie sie Marx gedacht hat, handelt auch nach der Richtschnur: erst zerstören, dann von Grund aus neu bauen. Auch sie predigt Haß, auch sie verlangt Verleugnung und Lostrennung von allem, was bisher war, weil es unrettbar faul und morsch sein soll. Auch sie fühlt sich durch keine Gefühle der Sympathie mit den bestehenden Verhältnissen verbunden; ihr sind Konservative, Liberale, Ultramontane gleich zuwider, wie dem Johannes Sadducäer, Pharisäer, Zeloten und Essäer. Durch solche Hinweise soll Johannes natürlich nicht zum Nietzscheaner oder gar zum Sozialdemokraten gestempelt werden. Darauf aber kommt es an, zu zeigen, daß Stimmung und Wollen des Johannes, der Geist, von dem er getragen und belebt ist, unserer Zeit nichts weniger als fremd ist.

Johannes predigt Buße und verlangt, daß die Menschen von Grund aus sich ändern. Er selber aber kann sie nicht umwandeln, zu neuen Menschen machen. Er kann in ihnen nur das Bewußtsein ihrer Sündhaftigkeit und das Verlangen, neue Menschen zu werden,

wachrufen. Worin liegt der Grund dieser Ohnmacht in Johannes? Warum wird er keine positiv schaffende und fördernde Kraft in den Herzen der Menschen? Herodias gibt darauf die Antwort: „Wer sich vermessen will, über Menschen ein Richter zu sein, der muß teilhaben an ihrem Thun und menschlich sein unter Menschen. Du aber scheinst mir so ferne ab, daß der Schlag des Menschenherzens selbst dich noch eine Thorheit dünkt. — — Dich hat der Glutwind in deiner Wüste vielleicht das Hassen gelehrt — was weißt du von denen, die leben und sterben um ihrer Liebe willen?" In der That, das ist's, was Johannes nicht vermag; „mit Menschen menschlich sein" und auch mit mildem, verzeihendem Lächeln „durch tiefes Verderben ein menschliches Herz" sehen. In ihm ist kein Funke von Mitleid und Liebe mit den einzelnen Menschen. Mit der Kraft seines Hasses und seiner Sehnsucht vermag er die Menschen zu erregen, zu erschüttern. Sie bewundern und fürchten ihn. Aber niemand liebt ihn. Die Kinder haben Angst vor ihm, weil er so hart und düster dreinschaut.

Was kann der, der ohne Liebe ist, dem bedeuten, für den die Liebe das höchste Gesetz ist? Die haben nichts gemein miteinander. Die Methode, die Menschen zu behandeln, ist zu grundverschieden, als daß sie gemeinsam am Erlösungswerke, am Aufbau einer neuen Welt thätig sein könnten. Zusammen mit Jesus kann er nicht einmal so niedrige Hilfe leisten, daß er ihm die Schuhriemen auflöst. Johannes ist der Mann der alten Welt, mit ihr muß er zugleich zu Grunde gehen. Die neue Welt hat für ihn keinen Platz und keine Arbeit.

Wie vollzieht sich der Untergang? Wodurch wird der Starke und Gewaltige zum Verderben gedrängt? Die Hoffnung auf den kommenden Helden, der da kommen sollte, das Schwert über dem Haupte gerecket, dem die Cherubim mit flammenden Sicheln vorauseilen, die Hoffnung auf diesen Gewaltigen, Mächtigen, dem er den Weg bereitete durch seine Rede, die wie Schlangen und Skorpionen aus seinem Munde sprang — solche Hoffnung war das Fundament seines Seins gewesen. Dieses Fundament wird ihm entzogen. Er vernimmt, daß der Heiland nicht komme mit dem Schwerte in der Faust, sondern mit der Liebe im Herzen. Johannes kann unmöglich sofort aus einem zornigen Prediger der Buße und Strafe ein Prediger der Liebe werden. Aber die Nachricht, daß der Heiland die Liebe predige, wirkt doch tief auf ihn. Wenn dem so ist, dann war er ein „falscher Prophet". Diese Erkenntnis erschüttert ihn, schwächt ihn. Als nun das ehebrecherische Paar Herodes und Herodias den Tempel zu betreten sich anschickt und das Volk von Johannes erwartet, daß er durch den ersten Steinwurf das Signal zum Strafgericht gebe, läßt er den Stein fallen. Er ist nicht mehr stark genug, das Gericht zu vollziehen. Er hat den alten Zorn, die alte Leidenschaft nicht mehr. Er möchte wohl noch den Stein werfen. Er möchte wohl noch der Alte sein. Er erhebt den Stein und ruft mit starker Stimme: „Im Namen dessen — — —", dem ich den Weg bereite, der nach mir noch schwerer Gericht üben wird, möchte er wohl sagen. Da besinnt er sich, daß es doch ein Gott der Liebe sein soll und fährt grübelnd und fragend fort: „der mich — dich — lieben heißt ...?" In

dessen Namen kann er doch den Stein nicht werfen. Der Stein fällt zur Erde. Das Volk schreit: „Weh uns! Auch er hat uns verlassen!“ Der „falsche Prophet“ hat nichts mehr zu sagen. Er ist ein wehrloser, gebrochener Mann. Er wird von den Soldaten des Herodes ins Gefängnis geführt. Hier eigentlich schon hat sich sein tragisches Schicksal erfüllt.

Johannes' Wesen ist durch die Wüste bestimmt, in die er dem Leben entflohen ist. In der Wüste ist der Tag glühend heiß, die Nacht unverhältnismäßig kalt. Tag und Nacht, Hitze und Kälte springen unvermittelt ineinander über, der Tag und die Hitze schlagen jäh in Nacht und Kälte um. So verhalten sich in Johannes' Seele Haß und Liebe zu einander, ohne Uebergang. Er haßt das Volk, weil es abtrünnig, gewinnsüchtig, gemein, niedrig ist. Er liebt das Volk, weil er von ihm die Vorstellung des „auserwählten“ hat. Er haßt aus Liebe. Liebe und Haß sind in seiner Seele eins. Wegen der Einheit solcher Gegensätze könnte man sagen, Johannes ist ein dialektischer Charakter. Die Wüste hat in diesem Falle wohl nicht sandigen, sondern harten, steinigen Boden. Hart und steinig ist Johannes. Ueber der Wüste aber erheben sich, wie Phantasien, die Erscheinungen des Himmels in überirdischer, visionärer, leuchtender Pracht: Sterne, Regenbogen. So sind die Vorstellungen des Johannes leuchtend, prächtig, phantastisch, visionär, die Vorstellungen von der kommenden Herrlichkeit des auserwählten Volkes. —

Johannes beschäftigt sich in Gedanken immer nur mit der Not des Volkes. Für das Volk fühlt er, man möchte sagen: für die Nation, für den Staat. Der

einzelne gilt ihm nichts. Vom jüdischen Staatsgedanken ist er beseelt. Insofern kann man von ihm sagen: er ist ein politischer Charakter, im Gegensatz zu Jesus, dem der einzelne alles bedeutet, der keinen Staat, kein Volk, sondern Menschenseelen erlösen will.

Individuelles Leben und Wollen hat Johannes in der Wüste auch kaum beobachten können. Hier ist alles einförmig und eintönig. Als er die Wüste verläßt und in die Stadt geht, schallen ihm tausend Stimmen wehklagend entgegen und alle klagen ein individuelles Leid. Das versteht Johannes anfangs nicht. In dieser Welt findet er sich nicht zurecht. Hier irritiert ihn alles, so daß er mehr und mehr an sich irre wird. So hat er denn im entscheidenden Moment nicht mehr die Kraft zur That. —

An dem Spiel zwischen Johannes und Salome hat man vielfach Anstoß genommen. Ist es denn nötig, daß der asketische Heilige und die perverse Buhlerin einander gegenübergestellt werden? Mir scheint es nötig. Sie gehören sogar im gewissen Sinne zusammen. Denn sie sind demselben Boden entsprossen und Produkte derselben morschen, faulenden alten Welt. Johannes saugt seinen Zorn und Haß aus der Fäulnis, Salome leuchtet von dem phosphorescierenden Glanz, der mit der Fäulnis bekanntlich oft verbunden ist. Johannes empfindet Ekel vor der Fäulnis, Salome zieht auch daraus Genüsse. Alles, was ihr in die Sinne kommt, wird ihrer Lasterhaftigkeit willkommene Nahrung. Die lodernden Augen, die wirren Haare, das Wilde und Stürmische in Johannes lockt ihre perverse Sinnlichkeit. Denn dieser Waldmensch muß doch anders lieben, als die

griechischen Jünglinge mit den duftig geölten Locken. Johannes und Salome sind die absoluten Gegensätze der alten, sterbenden Welt, von der sie erst durch ihr Neben- und Gegeneinander ein umfassendes Bild geben. —

Auch Herodes und Herodias sind Erzeugnisse einer untergehenden Welt und stehen im Gegensatze zu einander. Herodes, des großen Herodes Nachkomme, als dessen „Affen" er sich selber bezeichnet, ist der entmannte Mann, der seine Kräfte in Empfindungen, Träumen, Genüssen, Nervenreizen erschöpft und nie einer That fähig ist. Er schwankt zwischen Nachlässigkeit und Grausamkeit. Er leidet wohl an dem, was Maupassant als das „zweite Gesicht" so ergreifend geschildert hat. Wo so die Männer sind, entarten die Weiber zu Ungeheuern der Leidenschaft und der That. Sie sind nicht mehr dem Manne unterthan, sondern sie herrschen über ihn und flößen ihm Grauen ein. So erklärt auch Herodes von Herodias: „Mir graust vor dir!" — — —

Der Schluß der Tragödie zeigt ein erschütterndes Bild grellster Gegensätze. Salome tanzt um das Haupt des Mannes, dessen Hoheit und Heiligkeit weibischer Entartung nichts mehr als ein Mittel neuer und unerhörter Wollust bedeutet. Dem weltbeherrschenden und weltverachtenden Römer Vitellius, dem Mann des Schwertes und der brutalen Gewalt, ist das alles nicht mehr als eine Seltsamkeit und eine Narrheit. Was geht ihn das „auserwählte" Volk an, was kennt er Heiliges, als die Majestät des römischen Volkes und Kaisers. Wir sehen, wie eine bis zum Grunde entartete und unterwühlte Welt aus den Fugen geht. Die Zeit ist

für göttliches Eingreifen reif, überreif geworden. Vom Himmel gesandt, zieht Christus in diese verrottete Welt ein, die Menschen zu erlösen. So erfüllt auch diese Johannestragödie, gleich dem vorher behandelten Drama von dem großen Herodes, aufs genaueste Hebbels Forderung, wonach das „Leben in seiner Gebrochenheit“ darzustellen sei in Verbindung mit dem vom Künstler empfundenen und erkannten „Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet“. —

Alles in allem läßt sich dieses Johannesdrama als historisch bezeichnen. Sudermann ist der einzige unter den Modernen, dem es gelungen ist, eine meiner Ueberzeugung nach vollgültige historische Tragödie zu dichten. Und das hängt natürlich mit der Art seiner dichterischen Begabung zusammen. Er spiegelt nicht sinnliche Eindrücke getreu wieder, sondern schafft schöpferisch und selbstherrlich vermöge der Phantasie, vermöge einer der Seele eingeborenen Gestaltungskraft. Solche Gestalten der Phantasie haben stets etwas von dem an sich, was ist und doch nicht ist, von dem, „was sich nie und nirgends hat begeben,“ das heißt sie sind Typen — Typen des Menschengeschlechts. Als solchen wohnt ihnen etwas allgemein Gültiges, Wesentliches, Geistiges, Ideelles inne. Die Fähigkeit, solche Typen zu gestalten, sich im Reich des Ideellen bewegen zu können, ist die Grundbedingung für das historische Drama, eine Bedingung, die — ich führte es früher schon aus — der Naturalismus seinem innersten Wesen nach nicht erfüllen kann.

„Die drei Reiherfedern“.

Das Johannesdrama gibt ein objektives Weltbild und zeigt, was Sudermann kann, wenn er sich auf die Höhe eines bedeutenden, seiner Kraft angemessenen Gegenstandes schwingt. In den „drei Reiherfedern“ versenkt sich der Dichter in die Tiefen des eigenen Selbst und zeigt nicht nur, was er kann, sondern auch, was er ist. Es ist dies eine aus innerster Bedrängnis der Seele geborene, ganz persönlich empfundene Dichtung.

Dieses dramatische Gedicht hat bisher weder beim Publikum noch bei der Kritik die Würdigung und das Verständnis gefunden, die ihm zukommen. Es liegt also ein Grund vor, von ihm ausführlicher zu handeln. In meinen Ausführungen lege ich zunächst die Geschehnisse der Dichtung in ihrer äußeren Folge und inneren Bedeutung dar, um zu beweisen, daß wir es nicht, wie ein Kritiker meinte, mit dem zusammenhanglosesten und verworrensten Bühnenwerk der letzten Jahre zu thun haben. In einem zweiten Abschnitt versuche ich, die Bedeutung der Dichtung innerhalb unserer modernen Kunstentwickelung und für das Seelenleben unserer Zeit festzustellen.

I.

Im ersten Akt erfahren wir folgendes: Prinz Witte, ein zarter Jüngling, wurde von seinem sterbenden Vater zum Erben des Herzogtums Gotland bestellt. Widwolfs „stiefbrüderliche Schurkerei" aber entriß dem legalen Erben den Thron und wollte ihm auch ans Leben gehen. Hans Lorbaß, ein Vasall, erhielt den Auftrag, den Prinzen zu töten. Der aber vollbrachte den Mord nicht, sondern wanderte mit dem Jüngling in fremdes Land und ward sein Erzieher, Beschützer und Diener, seines rechtmäßigen Herrn allzeit und allerwegen getreuer „Knecht", der ihm „mit Leib und Liebe" dienet und folget „als ein Hund", darauf bedacht, wie er ihn „schweiß' und stähle", ihn, „der so jung und der so weich". Denn Lorbaß weiß:

Bei jedem großen Werke
Das auf Erden wird vollbracht,
Herrschen soll allein die Stärke,
Herrschen soll allein wer lacht.
Niemals herrschen soll der Kummer,
Nie, wer zornig überschäumt,
Nie wer Weiber braucht zum Schlummer,
Und am mindesten, wer träumt.

Witte aber ist ein Träumer, ein Mensch einer innerlichsten, geheimnisvollen Welt der Mysterien und Ahnungen, getrieben

Tief in das Unerforschliche zu schauen.
Sich lächelnd, wie in einem Luftgeheg,
Am Grenzstein unsrer Ahnung anzubauen.

Er ist „der Sehnsucht nimmer müder Sohn", gewillt, durch unerhörte Thaten unsägliches, übermensch-

liches Glück zu gewinnen; er, der rastlos Getriebene, der Nimmermüde, dürstet nach einem stillen, steten Glück, das seine wogende Seele glätte, auf daß sie daliege unendlich groß und tief, aber glatt und klar wie ein blaues Meer, darüber die Sonne leuchtet. Und dieses Glück hofft er finden zu können in einem Weibe, das ganz zu ihm paßt, das ihn ganz erfüllen könnte, doch ohne daß er sich, seine Persönlichkeit in ihm verliert, einem Weibe, dem er in Liebe unterthan ist und das ihn doch frei läßt, das die dunklen, verworrenen, oft auch bösen Triebe seiner Seele zur Ordnung und Frieden zwingt, ein Weib, so seelisch sicher und seelisch rein und groß, daß in ihm die Welt, die in der Mannesseele böse, verworren, dunkel erscheint, zu einem Bild des Friedens, der Güte, der Klarheit und Helligkeit sich verwandelt.

Dies Weib, dies Friedwerk, diese stille Welt,
In der verloren ich mich nie verlier',
Wo selbst ein Unrecht noch sein Recht behält,
Mein Weib — das fordr' ich nun von dir.

Es ist ein rein individuelles Glücksverlangen einer schrankenlos und selbstherrlich angelegten, ruhelosen, von Sehnsucht zerfressenen Natur, wovon Prinz Witte getrieben wird. In dem zu ihm genau passenden Weibe hofft er die Ergänzung seines Wesens und so seine persönliche Vollendung zu finden. Er trachtet nicht danach, seinen Thron zurückzugewinnen und sein Volk glücklich zu machen, und so in der Arbeit für andere, in gewissermaßen sozialer Pflichterfüllung Genüge zu finden. Er ist krasser Individualist und die Abrundung der Persönlichkeit Ziel seines Strebens. Dieses ungeheure

individuelle Glück hofft er, „der Sehnsucht nimmer müder Sohn", der Phantast, der Romantiker, nicht auf gewöhnlichem und alltäglichem Wege gewinnen zu können. Durch ein Wunder und durch ungeheure Thaten soll es ihm zu teil werden. Das Wunder bietet sich ihm. Im Samland, jenem ostpreußischen Küstenviereck, darin der Bernstein das Gold der Erde ist, treibt ihr Wesen die „Begräbnisfrau". Sie bringt den Frieden allen denen, die im Leben Schiffbruch gelitten haben. Wer lebenslang seinem Wahn und seiner Sehnsucht nachgelaufen ist, der findet endlich, lebenssatt, bei ihr ersehnte Ruhe vor dem Drange des Lebens.

Auf der grauen Wasserbahn,
Ohne Ziel und Zagen,
Bringt er seines Lebens Wahn
Mir ans Herz getragen.

Unter meinem Hauch im Nu
Schwinden Sünd' und Sündlein —
Lächelnd bring' ich dann zur Ruh'
Alle meine Kindlein.

Diese Begräbnisfrau kennt auch des Prinzen Witte Sehnsucht und Begehr. Sie weist ihm das Wunder, durch das er „sein" Weib erringen könne. Er soll die drei Reiherfedern holen. Das bedingt furchtbare Kämpfe, die nicht im hellen Lichte eines sonnigen Tages ausgefochten werden, und die, wenn sie nicht den Sieg bringen, so doch zu schnellem Ende in die erlösende Nacht des Todes führen. Die Reiherfedern bedingen ganz andere Kämpfe als den Schlachtentanz, der unter strahlender Sonne mit dem funkelnden Schwerte in nerviger Faust auf lichtgrünem Rasen vollführt wird. Wo die Reiherfedern zu finden sind, da

herrscht nicht Tag zu fröhlichem Siege oder Nacht zu jähem Tode.

Es liegt eine Insel im Nordlandsmeer,
Wo Tag und Nacht zur Dämmerung wird;
Noch niemand feierte Wiederkehr,
Der sich im Sturme dorthin verirrt.
Das ist dein Weg.

Dort wo das Heil noch nie gelehrt,
Dort wird in einem krystallenen Haus
Ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus,
Und bringe sie her!

Die Insel, das von der übrigen Welt abgeschiedene Stück Erde und Leben, „wo Tag und Nacht zur Dämmerung wird“, ist die Stätte des Wahnsinns. Hier herrscht nicht ein erleuchtender Weltgeist, hier regiert kein Gott; hier, „wo das Heil noch nie gelehrt“, wohin die Kunde einer vernünftigen Weltregierung nicht dringen kann, an diesem Orte des Wahnsinnes herrscht der Reihervogel, das heißt die Einbildung, das Wahngebilde. Mit ihm muß Witte kämpfen, das heißt mit dem unseligen Dämon des Herzens, mit den mystischen Gewalten, die in der Unterwelt der Menschenseele lauern, um hervorzubrechen und zu zerstören, was licht und klar ist. Prinz Witte, der Unersättliche, der Grübelnde, der Sehnsüchtige, hat mit dem Wahnsinn gerungen. Aber er hat ihn, er hat die Unholde seiner Seele besiegt, er ist dem krystallenen Haus, der Stätte des Wahnsinns, entgangen und hat als Beute die drei Reiherfedern dem Gott des Hauses entrissen, eine unselige Beute, die nicht mehr die ganze Dämmerung des Lebens im Wahn bedeutet, aber einen Schatten doch immer noch über die Seele dessen breitet, der diesen Federn vertraut. Die Federn

bringen dem Prinzen das ersehnte Weib, aber es ist ein „aber" dabei: Verbrennt er die erste, wird dieses Weib wie ein Schatten, wie im Traum ihm erscheinen. Verbrennt er die zweite, so wird er dieses Weib besitzen, aber nicht wissen, daß sie die Begehrte ist. Verbrennt er die dritte, das heißt entsagt er allem Wahn, so wird er das Weib erkennen, um es im Augenblick der Erkenntnis sterben zu sehen. Denn dieses Weib ist ein Wahn und eine Sehnsucht seiner Seele. Nachdem der Prinz die Bedeutung der Reiherfedern erfahren hat, macht er sofort die Probe. Er verbrennt die erste und sieht eines Weibes Schattenbild am Himmel vorübergleiten und entschwinden, von der Erde hinweg zu den Sternen empor. Nun könnte der Prinz gar bald die andere Feder verbrennen. Doch der Spruch der Begräbnisfrau ist dunkel. Er soll das Weib besitzen und doch nicht erkennen? Welche Wirrnis lauert darin? Der Prinz ist nicht der Mann, einen Knoten zu durchhauen, er ist nicht der Mann der That, der Mann der Gegenwart, der Entscheidung. Er berauscht sich an der Hoffnung, er gibt sich dem Geschick anheim und läßt sich treiben bis zu einer irgendwann einmal eintretenden Zwangslage, auch die zweite Feder verbrennen zu müssen. Außerdem kommt es ihm gar nicht in den Sinn, daß so ganz nahe, am selben Ort ihm ein ungeheures Glück erblühen könnte. „Sein Wesen ist Traum. Mit ihrem Bann umfängt ihn die Ferne." Und auf seiner Brust „liegt als ein Vorwurf die nüchterne Nähe". In die weite, weite Welt — wird also die Losung, und schweifend wandern — heißt der Entschluß. So viel enthält der erste Akt.

Der zweite Akt spielt in der Königsburg des Landes, darin die Königin verwitwet herrscht und für ihren kleinen Knaben den Thron behütet. Das von der Witwe macht- und herrenlos regierte Land wird allenthalben von den Nachbarstaaten als gute Beute betrachtet. Um den Bedrohnissen ein Ende zu machen, erklärt die Königin, dem Fürsten sich vermählen zu wollen, der im Zweikampf jeden Gegner niederwirft. Widwolf, der Usurpator des gotländischen Thrones, ist erschienen, die Königin zu gewinnen, ein unbesiegter Recke, ein Räuber, ein Mann der That nicht nur, sondern der Gewaltthat, mit „blutblindem" Schwert in ruchloser Hand. In die Burg wird auch Witte verschlagen, nicht um als Kämpfer um die Königin zu freien, sondern um als Pilger Rast zu erbitten. Hier prallen Widwolf und Witte zusammen. Widwolf ergrimmt zu furchtbarer Wut, daß der Verhaßte dem Tode entgangen ist. Er bezweifelt gar nicht, daß es zum Entscheidungsringen kommen muß. Und Witte? Der romantische Prinz, der die nüchterne Nähe und augenblickliche That verschmäht, verweist dem Hans Lorbaß den Hohn gegenüber dem Räuber seines Thrones.

Still Hans! Der Mann steht über deinem Hohne;
Denn ob er gleich in schmählichem Verrat
Mein angeboren Recht mit Füßen trat,
So trägt er dennoch meines Vaters Krone.
Ihr neig' ich mich!

Da bricht so recht deutlich und kennzeichnend wieder der mystische Hang des Romantikers hervor, dem ein an sich totes Symbol zur lebendigen Lebensmacht wird. Der Herzog lacht natürlich über solche Auffassung. Der Prinz aber läßt sich nicht stören. Er zürnt nicht und

erklärt es nicht für seinen Beruf, an jenes „Thrones Schreckensbau" zu rütteln.

So lang es dich erträgt und dein blutblindes Schwert,
Seid ihr, das Volk und du, einander wert.

Das ist der begreifliche Fatalismus des Mannes, der sein Schicksal auf einen Zauber gestellt hat, abhold der männlichen That des Augenblicks. Die Königin erscheint. Sie hat beim Gang zur Kirche den Prinzen flüchtig und doch eindringlich gesehen. Vor Gottes Altar sagt es ihr die Stimme des Herzens:

Vertraue Weib, er kam und er ist dein.
Er wird dem Volke, dessen Mut zerbrach,
Ein Held und deinem Kind ein Schützer sein.
Da fiel ich dankbar auf mein Angesicht.
Nun aber bitt' ich, Fremdling: Gehe nicht!

Der Prinz bleibt. Denn sein edler Sinn kann des hilflosen Weibes Bitte die helfende That nicht verweigern. Er bleibt aus Edelmut, nicht etwa von Liebe ergriffen. Er ist bereit, für die Königin zu kämpfen und zu sterben, er vermag aber nicht zu versprechen, nach dem Kampfe stets in Treue bei ihr auszuharren. So erklärt er. Denn sein Wesen ist Unrast und er ist „der Sehnsucht nimmer müder Sohn". Der Prinz schickt sich zum Kampfe an. Der treue Knecht Lorbaß gibt noch im letzten Augenblick guten Rat. Der Prinz hört wenig darauf. Er denkt des Zaubers, der ihn noch zu hohem Glücke führen soll. Und da sollte er jetzt unterliegen? Er unterliegt aber thatsächlich. Widwolf, der Mann der That, bleibt Sieger, muß Sieger bleiben über den, dessen Wesen Traum ist. Da durchbricht der gewaltige Lorbaß die Schranken, bringt auf Widwolf

ein, wirft ihn in die Flucht. Das Volk jubelt ihm zu. Der Kanzler, des Rechts bestellter und besoldeter Hüter, zürnt über des Knechtes Eingreifen. Der erklärt:

Ich will dir sagen, Herr, ich selber bin das Recht.
Ich trag's auf meines Schwertes Spitze,
Ich trag's hier unter meiner Mütze,
Ich schenk's im Namen meines Herrn,
Der dafür hingab Rausch und Ruhm,
Dem Volk als neues Heiligtum.

Der Kanzler ist empört über solche Dreistigkeit. Er ruft den Eingriff der Königin an. Die aber erklärt, auf den noch ohnmächtig daliegenden Prinzen deutend:

Wird er genesen und will er mich frei'n,
So soll er mir König und Sieger sein.

Sie folgt der Stimme des Herzens, die zu ihr in der Kirche geflüstert hatte. Und sie begründet — später einmal — ihre Entscheidung und das Recht des Prinzen, ihr Gemahl zu werden, mit den Worten:

Das gab ihm in jener grausamen Stunde
An seinem Halse die klaffende Wunde,
Das gab ihm rächend ein treuer Knecht.
Der hat mit seinem erlösenden Hiebe,
Mit seinem Aufschrei mich Eines gelehrt:
Hoch über dem Recht steht das Schwert,
Hoch über dem Schwert steht die Liebe!

Ihrem edlen, mitleidigen Frauengemüt dünkt es, daß nicht unterdrückende Gewaltthat, sondern Leid und Opfer zum Recht eines Sieges verhelfen. Der Prinz erwacht, im Fieber vom Reiher und dem Kampf mit ihm phantasierend. Dann erst besinnt er sich auf die Situation und erklärt, fort zu müssen! Lorbaß meint zweifelnd: „Ja, müssen wirst du, doch ob du vermagst?“ So schließt der zweite Akt.

Der dritte Akt zeigt, daß der Prinz nicht „vermocht" hat. Er hat sich wieder einmal, entsprechend seinem allen möglichen Impressionen weichenden Charakter, einer gegebenen Situation gefügt, und fügt sich ihr so lange, bis Druck und Enge zu stark geworden sind und die Explosion, der gewaltsame Ausbruch folgen. Die seelische Lage des Königs ist die: Er wird den Gedanken nicht los, zu Unrecht auf dem Throne zu herrschen. Er war doch der Besiegte! Er wähnt sich, besonders von den Kronräten und Hofleuten, beargwöhnt, beschändet, mit bösen Augen scheel betrachtet, mit Tücken gequält. Er fühlt sich nur als ein angestellter Vater seines Sohnes, seines Stiefsohnes, den er bis zum Zeitpunkt der Regierungsmündigkeit zu vertreten hat. Den Knaben, den er ehemals liebte, beginnt er zu hassen. Eigene Kinder darf er nicht haben, denn sie wären doch Bettler im Land, würden Unterthanen des für den Thron bestimmten Stiefkindes. Er möchte am liebsten fort, weit fort aus dem Land, seiner Sehnsucht folgend. Aber er hat nicht die Kraft, sich von der Königin loszureißen. Liebe, mehr Mitleid noch fesselt ihn an sie, „aus deren Seele still in alle Welt die Wohlthat grenzenloser Güte floß". Er kann ihr nicht wehe thun, indem er klipp und klar mit offenem Manneswort erklärt: Ich muß fort, ich kann nicht bleiben, gieb mich frei. In folgenden, auch schon um ihrer Schönheit willen des Citierens würdigen Versen bringt er Lorbaß gegenüber seine Auffassung der Lage zum Ausdruck:

Ein Mann trägt wohl selbst Schmach,
Schmutzklumpen schleppt er keuchend hintennach,

Und hungert, giert und schwingt sein Schwert trotzdem.
Doch wer sich sagen muß: Du hast
In schnöder Spielerei dein Glück verpaßt,
Wem soll der wohl die Stirne zeigen, wem? — —
Ja, du kannst alles! Eines kannst du nicht:
Du gibst der Welt ihr Blumenangesicht
Nie mehr zurück, den großen Feiertag,
Der rot und golden auf der Erde lag,
Der mir die Augen schloß, wenn ich mich streckte,
Der mit Fanfaren mich zur Arbeit weckte,
Der selbst dem Schweiß ein Sonnenleuchten lieh,
Den gibst du mir nicht wieder. Niemals. Nie.

Witte täuscht sich natürlich, wenn er so seine Vergangenheit ansieht. Als Mann der Sehnsucht und der Phantasie verklärt sich ihm alles in rosigem Licht, was nicht ist, was war und was sein wird. Jetzt scheint ihm seine Lage so:

Ich aber zieh' mit Mißmut schwerbeladen,
Des armgewordenen Lebens schnurgeraden
Spazierweg schnurgerad hinab,
Mit Pflichten, wie mit Gräbern eingezäunt,
Und in der Ferne schon mein eigen Grab.
So zieh' ich, zieh', und bin ganz still dabei;
Doch säß' in meinem Halse noch ein Schrei,
Ich schrie: Errette mich vom Alltag, Freund.

In solcher Seelennot seines Herrn greift der Knecht zum äußersten Mittel. Er, der bisher stets vor dem Zauber- und Hexentand der Reiherfedern gewarnt hat, erinnert nun daran. Witte soll die zweite Feder verbrennen und so das ersehnte Glück in Weibsgestalt leibhaftig zu sich rufen:

Verbrennst du sie einsam in schweigender Glut,
Wird sie nachtwandelnd vor dir erscheinen.

Der König geht darauf ein. Lorbaß verläßt das Gemach, denn Einsamkeit ist die Bedingung des Zaubers.

Die Feder lodert in den Flammen auf — nachtwandelnd erscheint die Königin. Der wahnumfangene König aber, mit Blindheit geschlagen, tobt und verdächtigt die Königin, liebesbegierig an seiner Thür gehorcht zu haben. So war er nicht einsam und der Zauber mißlang. Die Königin begreift sein Schelten nicht. Sie wähnte sich gerufen: darum kam sie. Starr vor Entsetzen bringt sie zunächst nur klagend und gramvoll den Namen des geliebten Mannes über die Lippen: Witte! Witte! Der König wird brutal:

So kläglich, wie du jetzt mich anrufst, Kind,
So kläglich steht in meines Daseins Mitte
Dein Bild.

Die Königin findet endlich Worte. Sie erklärt, das Einzige ihm geben zu wollen, was zu geben ihr noch bliebe: die Freiheit. Nunmehr regt sich, ob der grenzenlosen Güte, Wittes Mitleid, und mehr noch als Mitleid: ein Stückchen Liebe wird wieder wach. Die beiden reden offen, voller Vertrauen, über ihre Stellung zu einander, über ihr Elend. Und bei dem Aufschließen der Herzen, bei dem Ineinandertönen der Gefühle erwächst die nachtschattige Blüte eines dunkeln Glückes, aus Schmerz und Gram entsprossen. Fast ist's eine heilige Stimmung, der der König also herzbewegend Ausdruck gibt:

Wenn ein Mensch den andern fand,
Der leise redet und die heilige Stunde,
Da sich in Stille wandelt alles Leid,
Durch seines Wesens Mißlaut nicht entweiht,
Der mit ihm klingt, ob traurig, so doch rein —
Ganz elend, glaub' ich, wird der niemals sein.

Ich muß gestehen, daß für meine Seele dieser Moment der erschütterndste der Tragödie überhaupt ist. Wie wahr und wie tief ist das erfaßt und wie wunderbar in Worte geprägt, dieses Gefühl des Eheglückes, das aus dem Eheleid geboren ist und durch das Leid fast die Weihe der Heiligkeit empfangen hat. In so erdentrücktem Gefühl vermischen sich dem Könige Traum und Wirklichkeit, Sehnsucht und Sein. Er träumt, die heilfrohe Hand der Königin auf seiner fiebernden Stirn:

Das ist wie der Firn
Auf den roten Steinhalden der Heimat. Was geht
Die Heimat mich an? ... Ich glaube, der weht
Aus einem blauen, blumenumstandenen Hafen;
Weither — weither — wo das Glück beginnt ...
Ich habe solange nicht mehr geschlafen ...

Der König schläft ein. Sein Weib wacht über ihm. Sie weiß, ahnenden Gemütes, daß die Dämonen seiner Seele den König nicht ruhen lassen werden, daß zwischen der Sehnsucht und dem Sein keine Brücke gebaut ist. Sie weiß, daß bald schon, sehr bald sich von ihr er lösen wird. Aber sie verzeiht, mehr noch: sie rechtfertigt es. Sie will ihn nicht fesseln, sie will aufbrechende Quellen seiner Seele nicht hemmen; frei soll er sein, ganz er selbst, wie er ist, im guten und im bösen. Sie erweist sich so als sein Weib, das er begehrt hatte:

Dies Weib, dies Friedwerk, diese stille Welt,
In der, verloren, ich mich nie verlier';
Wo selbst ein Unrecht noch sein Recht behält.

Der wahnblinde Witte aber merkt es nicht.

Im vierten Akt ist noch entsetzlicheres Leid von den Dämonen seiner Seele über die gütigste, die nach-

und einsichtigste aller Frauen verhängt. Ich bemerkte schon, daß Mitleid den König an die Königin fesselt. Doch man kennt das Mitleid der Schwächlinge! Sie zagen, mit männlicher Stärke ein offenes Wort zu sprechen. Sie bringen den ehrlichen, geraden Bruch nicht über das weiche Herz. Aber sie halten auch keine Zügel in nervigen Händen, die Unholde der Sinne zu fesseln. Sie rasen gierig nach Genuß und Betäubung. König Witte schwelgt und praßt in entlegenem Turmgemach der Burg die Nächte über mit Dirnen der Lust. Nicht lange zwar. Bald peitscht er sie zur Thür hinaus und Verzweiflung peitscht seine Seele. Böseres noch hat er gethan. Anna Goldhaar, die junge Dienerin, Freundin und Vertraute der Königin, hat er verführt, der bethörte und bethörende Mann. Doch nicht nur die Lust der Sinne war es. Sehnsucht war auch dabei, Sehnsucht nach dem ganz Reinen, Keuschen, Unberührten und Jungfräulichen. Sie wird ihm nie zur Dirne, die er mit den anderen Dirnen hinauspeitscht. Nach ihrer jungfräulichen Seele begehrt er wie nach einer reinen Harmonie, deren Töne sein verwirrtes und verirrtes Herz beglückend durchzittern sollen. Der Sehnsucht nicht minder wie der Sinnenlust fällt Annas goldhaarige Unschuld zum Opfer. Währenddes ist Herzog Widwolf zum Rachezuge ins Land gebrochen. Schon hält er das Schloß mit tausend Mann umzingelt. Das Volk will sich verteidigen, will kämpfen, aber der König, der Führer fehlt. Die Königin sendet ihren Sohn in den Turm, damit des Kindes Bitte das Herz des Königs für die Not des Landes öffne. Der König zögert; er zagt vor dem

Kampf. Denn er wähnt sich als Besiegten dem Sieger Widwolf gegenüber im Unrecht. Noch eine andere Ausflucht findet der König, einer entscheidenden That auszuweichen. Warum soll er eigentlich kämpfen? Für wen? Ja, wenn der junge Prinz nicht wäre! Er spricht es laut aus. Lorbaß hört es. Und der blindlings Getreue faßt den entsetzlichen Entschluß, den Prinzen zu töten, den Prinzen, den er liebt und von dem er wieder geliebt wird. Er schafft Gelegenheit, mit dem Prinzen allein zu bleiben. Der Knabe ahnt nichts Böses. Er neckt den Gewaltigen, Riesigen, der auch sein Fechtlehrer ist. Er fordert ihn zum Fechten heraus. Im Spiel verwundet er ihn unversehens an der Hand, so daß das Schwert ein bißchen blutig anläuft. Das arme Kind bedauert es tief und ahnt nicht, daß sein Blut im Augenblick so ganz anders vergossen werden soll. Lorbaß zögert noch. Er möchte die That gern vermeiden. Wenn der König vielleicht doch nicht aus tiefster Seele gesprochen hätte, sondern nur einem Einfall preisgegeben? Der Knabe berichtet von einem Zug der Liebe des Stiefvaters, der ganz kürzlich vorgefallen ist. Also birgt der König doch auch Liebe im Herzen für den Sohn seines Weibes, der nicht seines Blutes ist. Das rettet den Knaben. Nicht mehr töten will Lorbaß das Kind, sondern es auf dem Arm allem Volke sichtbarlich entgegentragen. Vielleicht begeistert das Volk sich am Anblick des künftigen Königs, wenn der gegenwärtige versagt. Lorbaß eilt mit dem Knaben davon. Immer heftiger rennen Widwolfs Mannen die Thore an. In höchster Not kommt die Königin selber in das von Dirnen geschändete Turmgemach, den König

an seine Pflicht zu mahnen. Der König ist nicht da, er irrt ruhelos im Turme umher. Da erscheint er. Er erblickt das blutige Schwert. Der Knabe fehlt. Furchtbarer Schreck durchbebt ihn. Sollte Lorbaß das Entsetzliche, Undenkbare gethan und er den Mord auf der Seele haben? Der König bezweifelt die unselige That nicht mehr. Das Blut am Schwerte bezeugt sie ihm. Ah, wenn jetzt ein Wunder geschähe, wenn der Knabe lebte! Da stürmt Lorbaß herein mit dem Knaben auf dem Arm. Ein Taumel des Glücks berauscht den König. Das Wunder wähnt er geschehen. Er ist begnadigt, auserwählt! Nun will er kämpfen. Das Wunder treibt ihn zur That, das Wunder weissagt ihm Sieg. Er läßt die Thore öffnen. Schnaubend stürzt Widwolf mit seinen Mannen ins Gemach. Wie ein Adler, wie ein Reiher vielleicht auch stürzt Witte auf ihn, stößt nach ihm Stich auf Stich und begleitet jeden Stich mit gellendem, kreischendem Wutgeschrei. Der Herzog fällt. Das Volk, die Kronräte, der Kanzler jauchzen dem Könige zu, der sich jetzt erst eigentlich, ein Sieger, als rechtmäßiger Herr erwiesen hat. Doch Witte — schlägt die von neuem und allseitig jubelnd angetragene Krone aus. Das vermeintliche Wunder hat ihn zur That getrieben. Die That, seine erste That und der Rausch treiben ihn zu einer zweiten. Jetzt will er wieder er selbst sein, der frühere, und seiner Sehnsucht Raum geben, er, der nur in einem treu bleibt, nämlich der Sehnsucht nimmermüder Sohn zu sein. Das Königsschwert, das ihm fremde, das ihm hier anvertraut war, gibt er zurück. Lorbaß reicht ihm sein eigenes altes Schwert, und indem er es ergreift, ergreift er wieder Besitz von seinem

ureigenen Wesen. Diesem Wesen will er leben und so trachten, zu einem Ziele zu gelangen.

So ergreif' ich dich voll Gier,
Du heiliger Stahl, der du mein eigen bist.
Vergib den Flecken Rost, der an dir frißt;
Ich will ihn von der Seele waschen dir wie mir.
Lebt wohl!

Der fünfte Akt zeigt, fünfzehn Jahre später, daß Prinz Witte zwar auf tausend Pfaden seiner Sehnsucht nachgeirrt ist, aber kein Ziel und keinen Ruhehafen erreicht hat. Das Glück ist noch immer nicht sein Geleitsmann, nur die Treue folgt ihm unentwegt, in Hans Lorbaß. Beide befinden sich wieder am Ausgangspunkt ihrer Wanderung, an der samländischen Küste. Jetzt endlich wollen sie nach Gotland übersetzen, um hier ihr Altenteil zu gewinnen. Zwar der König hat nicht allzu große Lust dazu. Er ist müde und satt, lebenssatt. Er ist reif für die Begräbnisfrau. — Der beiden Anwesenheit im Lande ist nicht verborgen geblieben. Bauern haben sie erkannt und die Kunde in die Burg zur Königin getragen. Die aber hat geharrt in Liebe und in Treue alle die fünfzehn Jahre. Jetzt eilt sie herbei, den geliebten Mann wiederzusehen und zurückzubringen. Er möchte sich wohl gewinnen lassen. Denn aus des Herzens Grunde muß er bekennen:

Dort hat ein einzig Mal
Des Glückes Flügel mich gestreift;
Dort hat inmitten aller Qual
Mein Sommersegen mir gereift.

Jetzt endlich ist der todesmüde Mann gewillt, dem Zauber zu entsagen. Er ergreift die dritte der Federn:

Wenn diese Feder in Flammen verloht,
Dann sinkt ein unseliges Weib in den Tod,
Das Weib, dessen Schatten einst drüben entschwand,
Das Weib, das ich suchte und niemals fand!
Schaut her! So geb' ich dem Wahne sein Grab,
So thu' ich die Sehnsucht von mir ab.

Die Feder verbrennt. Die Königin sinkt um und stirbt. Zu spät erkennt der König seine Verblendung. Was bleibt ihm? Wahn und Sehnsucht waren das Leid, aber doch auch die Kraft seiner Seele, das Wesen seines Seins. Mit dem Wahne gibt er das Leben auf. Nun ist er — nach langer, allzulanger Irrfahrt — bereit, seines Lebens Wahn der Begräbnisfrau ans Herz zu tragen. Im rechten Augenblick bringt sie ihm erlösenden Tod.

Witte fällt der Begräbnisfrau zum Opfer. Einen aber gibt es, dem sie nichts anhaben kann, der breitbeinig und fest, sich selbst genug, auf der wohlbegründeten, dauernden Erde steht: Hans Lorbaß. Nicht Witte und nicht die Begräbnisfrau behalten im Stück das letzte Wort, sondern Lorbaß. Der Realist überdauert den Romantiker, und Lorbaß führt aus, wozu Witte sich ein Lebenlang nicht entschließen konnte. Ihn zieht es geradesten Wegs zum Nächstliegenden, zur Heimat, in ihr wieder Ordnung und Recht zu schaffen:

Dort drüben gibt's ein verlottertes Land;
Das braucht eine rächende, rettende Hand,
Das braucht Gewaltthat, das braucht ein Recht:
Zum Herrn — werde der Knecht!

Das sind die letzten Worte und das ist der letzte Sinn des Werkes, das Leben und die That zu endgültigem Siege und die Dichtung zu befreiendem Ausgang führend.

II.

Die Ausführungen des vorhergehenden Abschnitts haben dargethan, daß es nicht an der Plan- und Zusammenhanglosigkeit des Gedichtes gelegen hat, wenn es in einer Zeitung als das zusammenhangloseste und verworrenste Bühnenwerk der letzten Jahre bezeichnet worden ist. Wenn es an derselben Stelle heißt, es sei ein ganz und gar mißglückter Versuch, „faustisch" zu dichten, oder wenn ein anderer Kritiker höhnend von den Dichtern spricht, die den zweiten Teil eines Faust zu dichten sich vermessen, ohne den ersten geschaffen zu haben und schaffen zu können, so liegt in dieser Aburteilung doch immerhin die Meinung, aus äußeren Gründen und oberflächlichen Aehnlichkeiten wenigstens könnte man sich versucht fühlen, Faust und Witte zu vergleichen. Ein Vergleich, zu dem Zwecke angestellt, die eine Dichtung der anderen gleichzusetzen oder ihre höhere Vorzüglichkeit festzustellen, wäre mindestens schon geschmacklos. Denn in Goethes Faustdichtung haben wir es mit einem Nationalheiligtum zu thun, das höchstens so bestritten werden kann, daß seine Heiligkeit über das Nationale hinaus aufs allgemeine Menschentum auszudehnen ist. „Faust" repräsentiert eine absolute Kulturhöhe. Sudermanns Werk ist bisher — ganz objektiv betrachtet — ein Werk des Tages, das seine Eindrucksfähigkeit und Dauerhaftigkeit erst zu erweisen hat, wenngleich Abendpublikum und Nachtkritik nicht geeignet sind, darüber entscheidend und endgültig abzuurteilen. Nicht also, um nach stattgefundenem Vergleiche die Höhe der einen Dichtung gegenüber der Niedrigkeit der

anderen festzustellen, wollen wir Goethes und Sudermanns Dichtungen nebeneinander setzen, sondern um durch die Parallele und Gegenüberstellung zu scharfer Charakteristik zu gelangen.

Beide — Faust und Witte — sind strebende Menschen. Sie streben nach Ruhe und Glück, nach Befriedigung, Einheit und Sättigung der Persönlichkeit. Das Ziel des Strebens ist ungefähr und in der Hauptsache das gleiche. Der Weg aber, auf dem sie zum Ziele gelangen wollen, ist verschieden. Faust wird gedrängt, das ganze Leben in seiner gewaltigen und verschlungenen Mannigfaltigkeit an sich erfahren zu müssen: Liebe, Politik, Kunst, Wissenschaft, Natur werden ihm zu innersten Erlebnissen. Der tiefste Zwiespalt in ihm, der ihn zerreißt, bedrängt und treibt, ist der zwischen Natur und Geist:

Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust:
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltig sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

In der Vermählung von Natur und Geist sieht er den Zielpunkt seines Strebens, den Quellpunkt, daraus ihm Einheit, Kraft und Persönlichkeit strömt. Welterfahrung und Welterkenntnis sucht er zu gewinnen und in sich zu vereinigen. Der Philosophie ist er beflissen nicht als einer das abstrakte Denken befriedigenden Wissenschaft, sondern als Lebensweisheit, die Kopf und Herz, Denken und Fühlen gleich befriedigt, in eins verschmilzt zu einem einzigen Hochgefühl der Seele. Durch Lebensweisheit zu Lebenseinheit und Lebensruhe.

Witte — ganz anders wie Faust — sieht als einziges Mittel, zu seinem Frieden zu gelangen, nicht die Lebenserfahrung und Weltweisheit an, sondern das Weib. Den Widerstreit zwischen Geist und Natur, Denken und Fühlen kennt Witte nicht. Für ihn gilt in weit höherem Maße und durchweg das Wort: „Gefühl ist alles". Dieses „Gefühl" ist bei Witte ein ganz besonders heftiges, elementares: es sind Triebe, die — möchte man sagen — direkt aus gärendem Blute sprießen und schießen. Es ist ein Triebleben, das für Wittes Dasein, Wollen und Streben charakteristisch ist. Das Triebleben überhaupt ist naturgemäß da am stärksten, wo Anfangs- und Quellpunkte zu neuem Leben liegen, das heißt in der Sexualsphäre. Darum ist Wittes Leben das Triebleben des Mannes in der Richtung auf das Weib. Ein Weib soll ihm die Ergänzung seines Wesens geben, die Einheit seiner Persönlichkeit vervollständigen.

Faust und Witte — welcher Unterschied. Faust, bestrebt im wärmsten Hochgefühl des Lebens Denken und Fühlen zu einer klaren und reinen Einheit zu verschmelzen — Witte dem Streben nach dem Weibe verfallen. Goethe und Sudermann — welche Höhe und welche Niedrigkeit! So wäre man vielleicht versucht, auszurufen. Aber man thäte unrecht daran. Faust und Witte kennzeichnen und begrenzen nämlich den eigentümlichen Zug, den die Geistes- oder vielmehr Seelenentwickelung in unserem Jahrhundert genommen hat. Es ist überaus bemerkenswert, daß die Philosophie unserer Zeit den Abstieg von der Höhe der Gedanken zur Tiefe der Triebe vollzogen hat. Von Kant bis Hegel herrschte der Gedanke, Schopenhauer setzte

den Willen als einen bösen, unheilvollen, rastlos treibenden Dämon an die Stelle, und die Naturwissenschaft, nachdem Hegel und Schopenhauer abgedankt sind, sucht und untersucht die natürlich und regulär arbeitenden und wirkenden Lebensbedingungen, die Triebkräfte, vermittelst deren alles in der Natur, Tier und Mensch und Herz und Hirn sich gestaltet hat. Nicht mehr der Gedanke beherrscht die Dinge und der Mensch die Natur, sondern der Mensch mit seinem Herzen und Hirn ist ein „Produkt der Verhältnisse“, den Dingen unterthan. Dieser Vorgang spiegelt sich innerhalb der Kunst wider in der Milieu-Theorie und im damit zusammenhängenden Naturalismus. Der Mensch wird mit der Natur eines Wesens, die Menschenseele geht in die Naturseele auf.

Bis zu gewissem Grade wohl kann die Menschenseele in der Naturseele aufgehen, aber sie kann doch nicht völlig darin untergehen. Denn der Mensch steht in der Entwickelungsreihe der Natur höher als die übrigen Lebewesen, und die Menschenseele ist entwickelter, umfassender, inhaltreicher, größer und feiner. Das Größere, Feinere und Höhere aber kann nie in dem Kleineren, Gröberen und Tieferen verschwinden. Es bleibt notwendig ein Rest zurück, und dieser Rest ist gerade das „rein Menschliche“, das spezifisch Menschliche, das Menschenart von anderer Art unterscheidet, zu fein und zu zart, als daß es den elementaren Naturgefühlen ebenbürtig sein und sich mit ihnen identifizieren könnte. Dieses Stück der Menschenseele bleibt also für sich, bleibt frei, bleibt allein, bleibt einsam. Keinem lebenden Wesen aber auf Erden ist's gegeben, in Einsamkeit zu verharren. Einsamkeit

zeugt Sehnsucht. Das einsame Stück Seele trachtet danach, sich irgendwem zu verbinden, zu vermählen, um von der Qual seiner Einsamkeit erlöst zu werden. Als etwas, das im Grunde Trieb ist, haftet diesem Stück Seelenleben etwas Sinnliches an. Als Vereinsamtes, über die anderen Triebe Hinausgewachsenes, über das „Natürliche" Hinausgehendes hat es einen supranaturalistischen Charakter, wirkt und gebärdet sich wie eine geheimnisvolle, unbegreifliche, aber stark sich geltend machende seelische Kraft. Nicht tierischer Instinkt ist es mehr, aber auch noch nicht vernünftiger, seiner selbst bewußter Geist. Es ist etwas Sinnliches und Mystisches zugleich. Dieses so beschaffene Stück Seele ist die Seele der Romantik, deren Wesen eine Mischung von Sinnlichkeit und Sehnsucht, deren Gepräge das Mystische ist, das Ahnungsvolle, das unbegreiflich Wirkende und Wunderbare. So leitet sich psychologisch aus dem Naturalismus die Romantik her, ein Anzeichen und Beweis dafür, daß das Seelische wieder über das Materielle emporstrebt und sein selbständiges Leben zu führen gedenkt, ohne aber schon zu bewußter Geistesklarheit, zu seelischer Klärung und beruhigender Weltanschauung kommen zu können. Diese triebhafte Leidenschaft, dieser dem Wunder geneigte Ueberschwang des Gefühls, diese Mischung von Sinnlichkeit und Sehnsucht ist echt weiblich. Daher bedeutet denn auch die Romantik die Herrschaft des Weibes mit seiner Charaktermischung von Verzückung und Sinnlichkeit. Das Weib spielte bekanntlich in der romantischen Epoche der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts eine große Rolle.

Und ein Weib steht auch mitten im Schicksal des romantischen Prinzen Witte, ein Weib als Ziel der Sehnsucht und als Mittel der Sinnlichkeit zugleich.

Ein Weib als Ziel der Sehnsucht! Prinz Witte ist „der Sehnsucht nimmer müder Sohn", das heißt ewige Sehnsucht ist sein Teil, eine Sehnsucht nach einem Frieden und einem Glück, die auf dieser Erde nicht zu erreichen sind, nach vollkommenstem Frieden und schattenlosem Glück. Diese Sehnsucht führt heraus aus dem Bezirk des Möglichen und Endlichen; ihr Ziel liegt in einem Unendlichen. So liegt auch das von Witte ersehnte Weib für ihn, für sein Empfinden und Erkennen im Unendlichen, jenseits dieser Welt. Wie kann dieses „Unendliche" und dieses „Jenseits" Wittes nur beschaffen sein? Ewige Sehnsucht läßt ständig am realen Glück des Lebens blind vorübereilen. Ewige Sehnsucht macht lebensmüd. Ewige Sehnsucht macht zum Sterben bereit. Ferner noch: Ich habe dargelegt, daß diese Sehnsucht im natürlichen Leben der animalischen Triebe wurzelt. Die Grundlage dieser Sehnsucht ist tierisch und ihre Spitze ragt in ein zwar nicht Ideelles, aber doch über das Natürliche Hinausgehendes, in ein Mystisches und Supranaturalistisches hinein. Ein ideelles Jenseits, eine ideelle Fortexistenz ist nur bei Annahme einer ideellen Grundexistenz möglich. Das Jenseits und das Unendliche, darin die Sehnsucht von der Qual des Diesseitigen und Irdisch-Sinnlischen erlöst wird, kann darum logischer- und psychologischerweise nur der Tod sein. Bekanntlich ist in Wirklichkeit Sehnsucht — besonders Liebessehnsucht — stets mit einem gewissen Todesgefühl, einer gewissen Wollust, sterben zu wollen,

einem Spielen mit dem Tode verbunden. Die ganze romantische Kunst ist stets von diesem Todesgefühl durchschauert und durchzittert. Die extremsten Glücksgefühle des Romantikers sind nachtschattige Blüten des Glücks; die blaue Blume wächst aus dunklem Grabesgrunde. So findet denn auch Prinz Witte die Erfüllung seiner Sehnsucht, das ersehnte Weib für sich, das heißt für sein Erkennen und sein Bewußtsein, erst im Tode. Und den Todeskeim trägt Witte als seines Schicksals Anfang und Schluß tief verwahrt in seines Wesens Mitte. Die Objektivierung dieses Wesens, die äußere und symbolische Darstellung des ihm immanenten Todesschicksals ist die Begräbnisfrau. Sie bedeutet die Seligkeit der Vernichtung. Ihr Friedhof, darin sie die Toten bestattet, bringt den Frieden allen denen, die auf der Flucht vor dem bösen Dämon Willen und vor den menschlichen, allzu menschlichen und, ach, oft tierischen Trieben dieses irdischen und endlichen Lebens dürsten nach dem erhabenen und unendlichen Glück des Nichtseinwollens.

An der Schwelle des Unendlichen wird „die Königin" das erkannte Ziel der Sehnsucht. Im Endlichen erscheint auch sie ihm als das Weib der Sinnenlust, die immer schnell ein ekles Ende findet und doch nie erschöpft wird. Darum fährt er sie an:

Dich frag' ich Weib: Was that ich dir?
Was that ich dir, daß du in Liebesangst
— Ich will nicht schmähn, sonst sagt' ich „Liebesgier" —
Mich, der ich nichts mit dir zu schaffen hatte,
Zu deinen Füßen knechtend niederzwangst?

Im Leben merkt der wahnblinde König nicht, wie nahe sein Glück blüht. Im Tode erst wird's ihm endgültig klar. Zwischen Leben und Tod, im Schlaf und

im Traum hat er die Ahnung dieses Glücks. Das ist am Schlusse des dritten Akts, als der von Trauer müde König, die Hand der Königin auf der fiebernden Stirn, träumend einschläft. — —

— — Ich habe dargelegt, daß im Gegensatz zu Faust in Witte das elementare Triebleben der sinnlichen Welt zum Durchbruch und zur Herrschaft gelangt. So steht Witte auf einer tieferen Kulturstufe wie Faust, gleichwie die Naturwissenschaft in gewisser Beziehung tiefer steht als die idealistische Philosophie. Dabei ist allerdings nicht zu vergessen, daß die Naturwissenschaft einen Fortschritt der Wissenschaft und Welterkenntnis bedeutet; die Philosophie präoccupierte eine Höhe, auf der sich dauernd der menschliche Geist nicht halten konnte. Es kam eine Zeit, in der jene Philosophie den Menschen und sein Erkenntnisbedürfnis nicht mehr befriedigte. So steht zwar auch Witte, absolut gemessen, tiefer als Faust, in relativer Beziehung jedoch bedeutet auch er einen vorgerückteren moderneren Typus des Menschen, für eine gewisse Spanne Zeit wenigstens, für die „Jetztzeit“.

In ihm hausen die Dämonen des Herzens; die Unholde der Seele sind losgelassen. Das Gleichgewicht fehlt seiner Seele gänzlich. Seine Maßlosigkeit, sein Scheitern am Endlichen und Sehnen ins Unendliche hat geradezu etwas Dämonisches nicht nur, sondern Barbarisches an sich. Dieser Maßlosigkeit, diesem Fehlen des Gleichgewichts, diesem Barbarischen im Seelenleben Wittes entspricht es äußerlich, daß das Stück in Zeiten der Barbarei spielt, da das Heidentum noch tiefer in den Gemütern der Menschen sitzt, als das eben aufkommende Christentum. Die inneren Kämpfe einer

dämonischen und barbarischen Seele finden ihren äußeren Ausdruck in Kämpfen mit dem Schwert in der Faust, in Mord und Totschlag. Ein Kritiker hat getadelt, daß das Drama „halb tiefsinnige Märchenkomödie, halb grauses Barbarenstück" sei. Der Tadel ist verfehlt. Mit einem Märchen haben wir es überhaupt gar nicht zu thun. Aus den dargelegten inneren Gründen gibt es sich äußerlich, aber mit vollem Recht als „grauses Barbarenstück".

Aus dem der Dichtung innerlich wie äußerlich innewohnenden Dämonischen und Barbarischen ergibt sich sofort der Gebrauch einer anderen Kunstform und Kunstgestaltung mit bestem Recht: nämlich der Gebrauch des Symbolischen. Symbolisch sind — nach Hegel — solche Gestalten, „welche nicht in dem Sinne, den sie durch ihre unmittelbare Existenz ausdrücken, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne genommen werden sollen. Das Symbolische ist darum da zu finden, wo sich der menschliche Geist noch nicht klar und durchsichtig geworden ist, sich aus dem Natürlichen noch nicht zu freier Menschlichkeit durchgerungen hat und sich daher auch in keine klare Form hineinbilden kann, sondern wo dieser menschliche Geist, da er es eben noch zu keinem wahrhaft konkreten Dasein gebracht hat, seine abstrakten (das heißt unbestimmten, sich auf die Natur als eine blinde, dunkle Macht beziehenden) Allgemeinheiten in vorgefundene Gestalten hineinzwingt." Es liegt also — nach Hegel — das Haupterfordernis des symbolischen Verhaltens darin, daß sich ein noch nicht wahrhaft geistig, wahrhaft konkret gewordenes Inneres in eine äußere Gestalt hineinarbeitet. „Da nun diesem

Inneren die klare, freie Herrschaft über sich selber gebricht, so kann dasselbe es auch zu keiner klaren Herrschaft über die äußere Form, sondern nur zu einer dumpfen Vereinigung mit ihr, zu einer ungefähr anklingenden Verbildlichung bringen. Es ist somit das symbolische Verhalten unverträglich mit den höheren und höchsten Kulturstufen, wo sich der Mensch mit freiem Selbstbewußtsein der Natur gegenüberstellt." (Vergl. Johannes Volkelt: Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik.) Prinz Witte nun ist im hohen Maße von der Beschaffenheit, daß seiner Seele „die klare, freie Herrschaft über sich selber gebricht", er ist ein Wesen, das sich „aus dem Natürlichen noch nicht zu freier Menschlichkeit herausgerungen hat". Am fernsten steht er der „freien Menschlichkeit", wo sein aus Sinnlichkeit und Sehnsucht gemischtes Wesen ihn dem Wahnsinn entgegentreibt. Ueber Wittes Wahnsinn habe ich im früheren Abschnitt geschrieben, so daß ich hier nur darauf verweisen darf. Diese dunkle Stimmung des Wahnsinns heischt geradezu mit Notwendigkeit nach symbolischem Ausdruck. Er wird gefunden im Reihervogel. Und welch passenderes Symbol könnte gefunden werden! Die aus Sehnsucht und Sinnlichkeit geborene Herrschaft des Wahnsinns ist zu symbolisieren. Die Sinnlichkeit bedarf zu ihrem Ausdruck naturgemäß eines Tieres. Dieses Tier muß aber zugleich der Sehnsucht Ausdruck geben. Das kann nichts anderes sein als ein Vogel, ein Tier, das über die Erde hinaus im unendlichen Reich der blauen Lüfte seiner Sehnsucht Genüge zu thun sucht.

Interessant ist es, das Symbolische in den „Reiherfedern" und im „Faust" zu vergleichen. Das Symbol

in den „Reiherfedern" ist darum am Platze, weil ein Streben aus dem Elementaren und Natürlichen zum Geistigen und Menschlichen stattfindet, ein Streben, das aber nicht ganz zu seinem Ziele und darum nicht zu ganz klarem, bezeichnendem, angemessenem Ausdruck kommen kann, ein Streben, das im Wollen und Ahnen stecken bleibt und darum nicht direkten, sondern bildlichen Ausdruck vergleichsweise findet. Nun kann man sich doch aber auch, auf höherer Stufe, ein Streben denken, das nicht vom Elementar-Natürlichen zum Menschlich-Vernünftigen geht, sondern vom Natürlichen und Menschlichen darüber hinaus ins Geistige und Göttliche. Solchen Strebens Ziel vollendet zu erreichen und klar zu schauen, ist irdischen Menschen nicht gegeben. Auch hier kommt der so strebende Mensch nur bis zur Ahnung, und diese Ahnung findet im Vergleich, im Bild, im Symbol ihren dunklen Ausdruck. So ist's mit der Symbolik im zweiten Teil des „Faust" beschaffen. Wir sehen auch hier wieder, um wieviel, absolut gemessen, Faust über Witte steht. Hier die Richtung vom Tier zum Menschen, dort vom Menschen zum Gott.

Die hier öfter gezogene Parallele zwischen Faust und Witte hat, wie wir es auch beabsichtigt hatten, manches zur schärferen Charakteristik Wittes und zu einem Verständnis seines Wesens beigetragen. Sehr klar wird der Gegensatz, wenn wir hören, wie sich beide über ihre Stellung zur Natur äußern. Faust hat den Wunsch, sich mit der Natur eins zu fühlen, ihre Kräfte auch in sich selber rege zu fühlen. Aber darüber hinaus hat er noch den Drang des Erkennens: er will die Natur verstehen, als denkender Mensch ihr gegenüber-

treten. Darum heißt's in dem Monolog „Wald und Höhle“:

Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.

Anders Witte: Auch er hat den Wunsch, sich mit der Natur eins, ihre Triebe und Kräfte in sich rege zu fühlen. Aber ihr gegenüber zu treten, damit zugleich aus ihr heraus zu treten und sie zu erforschen und zu erkennen, daran ist ihm nichts gelegen. Nicht der Geist in der Natur, sondern der sinnliche Reiz ihrer Schönheit ist es, woran er früher einmal, als er noch eins mit der Natur war, sein Glück gehabt hat. Sein Unglück ist, daß ihm mit seinem Herauswachsen aus dem Natürlichen das natürlich-sinnliche Gleichgewicht seines Wesens, seines Verhältnisses zur Natur und damit der Reiz ihrer Schönheit verloren gegangen ist. Darum klagt er zu Lorbaß über sein Verhältnis zur Natur:

Du gibst der Welt ihr Blumenangesicht
Nie mehr zurück. Den großen Feiertag,
Der rot und golden auf der Erde lag — —
Der selbst dem Schweiß ein Sonnenleuchten lieh,
Den gibst du mir nicht wieder. Niemals. Nie.
Heut' gleißt der Lenz umsonst. Umsonst erdrücken
Die Blüten sich, mir ihre Frucht zu zeigen,
Die herbstlich goldenen Aepfel neigen
Sich mir umsonst.

— — „Die drei Reiherfedern“ sind, soweit ihre Mittelfigur, Prinz Witte, in Betracht kommt, eine

romantische Tragödie. Daß die Romantik zeitgemäß ist, und wie sie aus dem Naturalismus sich entwickelt, habe ich dargelegt, in diesem Abschnitt und auch als ich von den Maeterlinck und Hofmannsthal sprach. Bei diesen beiden legte ich dar, daß ihre Kunst das Erwachen der Seele nach der Periode des seelenmordenden Naturalismus bedeute, und daß diese Seele erst eine Kinderseele sei, die dem Schicksal hilflos preisgegeben sei und ihm thatlos gegenüberstehe. Prinz Witte bedeutet einen vorgeschritteneren Typus der wieder erwachten Seele. Die Kinderseele ist weiter herangewachsen zur Kraft und zur Sehnsucht des Jünglings: Wenn die Zeit der Kindheit und der Spiele vorüber ist, regt sich im Jüngling der Drang zum Leben. Mit dem Lebensdrang steht der Lebenswiderstand auf, und mit dem Lebenswiderstand steigt das Lebensrätsel empor. Was ist das Leben? Wo ist sein Glück? Wie verhalten sich Sehnsucht und Erfüllung? Das ist das Problem, vor das die romantische Jünglingsseele des Prinzen Witte gestellt ist, das sie nicht lösen kann und an dem sie darum zu Grunde geht.

So „zeitgemäß" und für eine bestimmte Zeit notwendig auch die Romantik sein mag — eine Lebensfülle und einen Sieg, indem die Kunst das Leben endgültig meistert, bedeutet sie nicht. Die romantische Seele entbehrt des Gleichgewichts und trägt den Keim des Todes in sich. Das Ende ist Lebensverneinung. Das Ende der Sudermannschen Dichtung aber ist Lebensbejahung, indem Hans Lorbaß das letzte Wort behält und so die Realistik über die Romantik siegt. In Lorbaß ist Fühlen und Handeln eins. Er handelt und kämpft, solange

er lebt. Seine Seele ist in absolutem Gleichgewicht. Lorbaß — das Wort ist übrigens echt ostpreußisch und bedeutet dort auf dem Lande ein viel gebrauchtes, nicht allzu böse gemeintes Scheltwort — ist wiederholt in den Kritiken als „Uebermensch“ bezeichnet worden. Solche Auffassung ist grundfalsch. Sein Wesen strebt gar nicht über Schranken hinaus ins Grenzenlose und Ungeheure. Er ist ein in sich völlig abgerundeter, fertiger Mann, einfach „ein ganzer Mann“, der des Maßes durchaus nicht entbehrt, wenn es auch kein Durchschnittsmaß ist. Der Dichter hat bereits früher eine ähnliche Gestalt, allerdings auf tieferer Stufe stehend, geschaffen: die Regine im „Katzensteg“. Sie wird dort bezeichnet als „eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen wie im Guten. . . . Wen die Natur begnadet hat, den läßt sie sicher in ihren dunklen Tiefen wurzeln und duldet, daß er dreist zum Lichte emporstrebe, ohne daß die Nebel der Weisheit und des Wahnes ihn hemmen und verwirren.“ „Ein so begnadeter, ganzer Mensch“ ist auch Hans Lorbaß, ein realistischer Mann, der den romantischen Jüngling überdauert, die Ordnung wieder zu ihrem Recht führt, Sehnsucht und Erfüllung in eins verschmilzt, und endlich auch — als dichterisches Gebilde — davon Zeugnis ablegt, daß auch die Seele unserer zeitgenössischen Kunst wieder zu männlicher Kraft erstarkt ist.

Der Organismus seiner Seele und das Wesen seiner

Bedeutung werden völlig klar, wenn man seine Stellung zum Recht in dessen Verhältnis zur Gewalt beleuchtet. In der Auffassung dieses Verhältnisses sind Widwolf und Witte Gegensätze. Für jenen führt Gewalt, überlegene Stärke, brutaler Kraftgebrauch schnurstracks zum Recht. Warum? Nun — möge doch einmal ein Schwacher dieses Recht streitig machen. Der romantische Witte dagegen glaubt an eine überirdische, abstrakte Rechtsidee, ein absolutes, heiliges und ewiges Recht. Lorbaß steht vermittelnd zwischen beiden. Er basiert, gleich Widwolf, das Recht auf die Gewalt. Aber seinem ganzen Wesen nach trägt diese Gewalt nicht nihilistisches und anarchistisches, verneinendes und verheerendes Gepräge. Sie bedeutet ihm vielmehr eine organische Kraft, die von vornherein zu ordnen und zu festigen angelegt ist, die, indem sie zur Herrschaft kommt, naturnotwendig und selbstverständlich die Ordnung, und zwar eine höhere, zeitentsprechende Ordnung in zerrüttete und veraltete Zustände einführt. Es erweckt das den Gedanken an Bismarck und an die von ihm geschaffenen neuen Rechtszustände, die auch mit dem Mittel der Gewalt, aber einer organischen Gewalt um einer höheren, zeitgemäßen Ordnung, erwirkt sind. So ist Lorbaß also von einem realistischen Geiste erfüllt, der dem entspricht, aus dem heraus mit Ueberwindung der vorangehenden Romantik die nationale Einheit der Deutschen geschaffen worden ist. Das dramatische Gedicht von den drei Reiherfedern kann so den Anspruch erheben, im Reiche der Litteratur eine im tiefsten Sinne nationale Schöpfung zu sein.

Theodor Fontane.

Es möge gestattet sein, als Epilog gewissermaßen die Darstellung einer Persönlichkeit herzusetzen, deren seelische Struktur mit der der vorher Behandelten nichts gemein hat, die aber doch lange Zeit hindurch mit der modernsten Litteraturströmung in engster Verbindung gelebt hat. Es ist Theodor Fontane, der als Theaterkritiker einer Berliner Tageszeitung viele Jahre hindurch den Modernen ein gütiger und verständnisvoller Berater und Lobredner gewesen ist.

Fontane stammt, so väterlicher- wie mütterlicherseits, aus Frankreich, und wird doch als der erste und beste Preußendichter gerühmt. Als Siebzigjähriger war er ein Vorkämpfer der Jüngsten und Modernsten in unserer Litteratur. Er war ein Dichter, und das Wesen der Dichtkunst ist die Synthese; und er war lange Jahre angestellter Kritiker, und die Kritik kann der Analyse nicht entbehren. Zehn Jahre lang gehörte er der Redaktion der konservativen Kreuzzeitung an, um darauf zwanzig Jahre für die freisinnige Vossische zu arbeiten; in Wahrheit übrigens hielt er sich wohl für nationalliberal. Welch ein wandlungsfähiger Mensch, welche Beweglichkeit, welche Entwickelung, welche Gegensätze!

wäre man versucht auszurufen, wenn man nur die erwähnten Thatsachen einander gegenüberstellt. Man möchte ihn wohl für einen der gebrochenen Charaktere halten, die die Disharmonie zwischen ihrem subjektiven Innenleben und der objektiven Außenwelt nicht beseitigen können, und man möchte ihn den anderen, die in diesem Buche gezeichnet sind, einreihen. Und doch glaube ich, daß wir keine einfachere, einheitlichere, geschlossenere Persönlichkeit in unserer Litteratur zu finden vermögen, als Theodor Fontane. In seiner Einheit aber liegt auch die Schwierigkeit, ihn zu schildern. Wo verschiedene Elemente vorhanden sind, wo Gegensätze miteinander ringen, wo eine Entwickelung bis zu einem bestimmten, psychologisch notwendigen Ende stattfindet, da kann man diese Entwickelung mit Worten verfolgen, den Kampf der Gegensätze beschreiben. Ueber eine Zweiheit, über die Zwei als eine zusammengesetzte Größe, läßt sich leicht etwas aussagen; über die Eins nicht. Sie ist etwas von vornherein Gegebenes, Fertiges. Man hätte den Wunsch, Fontanes Wesen mit einem einzigen Wort zu kennzeichnen, mit einem Wort, das die Einheit und Geschlossenheit eines abgerundeten Charakters kennzeichnen könnte. Ein solches Wort hat die Sprache nicht.

Wenn wir auch ein solches Wort nicht haben, so gibt es — glaube ich — doch eine Wortverbindung, die den innersten Kern Fontanescher Art zu bezeichnen vermag. Fontane hat sie selber geprägt. Es ist das Wort, das in dem hinterlassenen Werk des Dichters der alte Pastor Lorenzen dem märkischen Edelherrn von Stechlin ins offene Grab nachruft: er war „ein Mann

und ein Kind". Dieses Wort, recht gedeutet, legt auch Fontanesche Eigenart erschöpfend bloß.

Er war ein Kind! An einem Kinde von wenigen Monaten schon ist nichts so merkwürdig und so entzückend, wie die geradezu unersättliche Lust zu schauen. Auch das Kleinste und Unbedeutendste, worauf die Augen fallen, sieht solch ein Kind mit Staunen und empfindet im Schauen immer neues Glück. Es kann sich gar nicht satt sehen an alledem, was zum erstenmal in seine Kinderaugen fällt. Diese Lust am Schauen, diese naive Freude, ja auch dieses Staunen über immer neue Eindrücke ist Fontane bis in sein spätestes Greisenalter zu eigen gewesen. Immer hat er seine Lust daran, noch etwas zu erleben, sei's ein Großes, sei's ein Kleines.

Eigentlich ist mir alles gleich,
Der eine wird arm, der andre wird reich,
Aber mit Bismarck — was wird das noch geben?
Das mit Bismarck, das möcht' ich noch erleben.

— — — — — — — — — — — — — —

Eigentlich ist alles nichts,
Heute hält's und morgen bricht's.
Hin stirbt alles, ganz geringe
Wird der Wert der ird'schen Dinge;
Doch wie tief herabgestimmt
Auch dies Wünschen Abschied nimmt,
Immer klingt es noch daneben:
Ja, das möcht' ich noch erleben.

Ein Kind sieht immer Neues und hat immer neue Freude daran. Das Kind wird zum Manne. Und der Mann fängt auch noch immer neue Bilder mit den Augen auf; aber er hat auch gesehen, wie schöne und beglückende Bilder dahingeschwunden sind in Nacht und Tod. Er hat viel Freude gehabt an allem, was Neues ihm begegnet ist. Aber wenn dies Neue altert und

stirbt, so ist das ein Verlust und ein Schmerz. Die Erscheinungen erfreuen, wenn sie kommen, und betrüben, wenn sie gehen.

In dem ew'gen Kommen, Schwinden
Wie der Schmerz liegt auch das Glück.

Und dieses Werden und Vergehen, dieser Wechsel von Glück und Schmerz erzeugt Wehmut. Sie ist ein Grundgefühl in Fontanes Seele. Wehmut, die aber noch immer den Mut in sich birgt, nicht Wehleidigkeit.

Alles, was ist, vergeht einmal, und das Wissen des ewigen Wechsels erzeugt Wehmut. Wenn nun aber andere dieses Bewußtsein nicht haben? Wenn auch das Kleinste, das kleinste Menschlein z. B., das so bald und so spurlos vergeht, sich gebärdet, als ob es der Mittelpunkt der Welt wäre, schafft und rafft, als ob es ewig leben müßte und sich ungeheuer wichtig vorkommt? Und sind nicht fast alle Menschen, und gerade die vom Durchschnitt, so beschaffen? Solch Menschentreiben zu beobachten, erzeugt notwendigerweise eine Mischung von Spott und Mitleid, und diese Mischung bedeutet die feine, vornehme Stimmung der Ironie, die Fontane so sehr zu eigen war. Wenn die lieben Mitmenschen sich so gebärden, und wenn alles, was ist, doch nur von kurzer Dauer ist, soll da ein Weiser viel Wesens davon machen, soll man da alles ernst, würdig, feierlich nehmen? Das vermochte Fontane nicht. Ihm fehlte der „Sinn für Feierlichkeit".

Wenn auch die Kleinen meist so komisch sind und alle so spurlos verschwinden, trotz alles „Gehabes" — die Großen, die ganz Großen, die Helden haben doch leuchtende Spuren hinterlassen! Das haben sie wohl.

Aber das Schicksal bestimmt, die Welt gestaltet, die Menschen umgestaltet — das haben sie nach Fontanescher Anschauung im tiefsten Grunde doch kaum.

Ein Gott wird gekreuzigt auf Golgatha,
Es brennen Millionen Scheiter,
Märtyrer hier und Hexen da,
Doch es kribbelt und wibbelt weiter.

„Das ganz Alltägliche bleibt immer siegreich und am meisten das Gemeine," schreibt er in seinem Memoirenwerk „Von Zwanzig bis Dreißig". Und er gibt an derselben Stelle eine ausgezeichnete Illustration dazu. Er hat eben geschildert, wie mehr komisch als erhaben im Grunde der 18. März des Revolutionsjahres auf ihn gewirkt hat. Am 19. März nun kamen, wie alle Tage auch, die Frauen der kleinen Bürger und der Arbeiter in seine Apotheke, um Leberthran zu kaufen. Der war von den Aerzten für die skrophulösen Kinder verordnet. Denen gaben sie aber den Thran nicht, sondern brauchten ihn zum Brennen. Auch am 19. März also kamen sie, wie sonst immer, sich ihren Leberthran holen, die Frauen der Männer, die am Tage vorher auf den Barrikaden für Freiheit und Volksrechte gekämpft hatten. Diese ganze Situation nun faßt Fontane in die köstlichen Worte zusammen: „Freiheit konnte sein, Leberthran mußte sein".

Nicht nur aus der Ueberzeugung, daß das Gewöhnliche und selbst Gemeine sich doch meistens siegreich behauptet, auch aus einem anderen Grunde noch lag es Fontanescher Eigenart fern, sich in das Wesen der ganz Großen zu vertiefen. Der Held, der Staatsmann und der Feldherr ist immer von einem Heiligen- und Glorien-

schein der Ideen, eines Ideals umgeben. Er repräsentiert nicht nur einen Menschen, sondern ein Prinzip. Ideen aber, Abstraktionen und Prinzipien lagen Fontane schon gar nicht. Dazu war er wieder viel zu sehr „Kind", viel zu sehr der sinnlichen Lust des konkreten Schauens ergeben. Ein Kind sieht dies und das und hat an allem als einzelnem seine sinnliche Freude. Die Einzelerscheinungen zu verbinden, Begriffen unterzuordnen, Ideale aufzustellen liegt ihm und auch der Kindernatur Fontanes völlig fern. Das einzelne, das augenfällig in die Sinne dringt, erregt Aufmerksamkeit, sinnliche Lust. Aber Ideen und Prinzipien lassen sich nicht sehen und greifen.

Wenn der Sinn für die Wesenheit der Ideen fehlt, wenn die Anschauung vorherrscht, daß das Alltägliche und Gewöhnliche über das Sonntägliche und Seltene den Sieg davonträgt, wenn Ironie die Grundstimmung für Welt- und Menschenauffassung bildet — so könnte in alledem eine gewisse Gefahr liegen. Das künstlerische Schaffen könnte den Charakter annehmen, daß der Künstler mit einem geistreichen Witz über Großes und Kleines leicht dahingeht, mit einem Witz, der gelegentlich einmal durch einen Tropfen Wehmut und Weltschmerz eine etwas dunklere und interessantere Färbung erhält. Es existieren dergleichen Kunstwerke. Oder aber: der Künstler könnte es auch aufgeben, Menschen und Menschenwerk zu betrachten, da das doch alles eitel und vergänglich und noch dazu in seiner Wichtigthuerei komisch und unästhetisch ist; er könnte seine leiblichen Augen schließen, den Blick nach innen richten, die eigene Seele studieren, in sich selbst zurückgezogen der Lust inneren

Schauens fröhnen. Auch dergleichen gibt es. Möglich wäre es auch, sowohl Menschen wie das eigene Ich fahren und die Seele in die große unverfälschte Natur aufgehen, mit ihr eins werden zu lassen; das gibt dann die eigentümliche Rauschstimmung eines naturalistischen Pantheismus, der sich bei Künstlern unserer Zeit gleichfalls vorfindet. All das aber ist mit Abwendung von der realen Welt oder Aufgebung der eigenen Persönlichkeit verknüpft. Es ist etwas Feminines darin, und in der That läßt sich gewissen modernen Kunstprodukten ein femininer Zug gar nicht absprechen. Dergleichen aber war nichts für Fontane. Er war viel zu stark, gesund, er war viel zu sehr Persönlichkeit. Er war eben ein Kind und ein Mann.

Ein Mann! Und die männliche Kraft ist ein ganz besonderer Wesenszug, der auf Fontanes menschliche und künstlerische Art bestimmend eingewirkt hat.

Aus dieser männlichen Kraft heraus erwächst dann auch ein Gefühl für Größe und Heldentum, aber nicht für ein „offizielles" Heldentum, das mit Staatsaktionen verknüpft ist. Fontanes Heldentum dürfte wohl genau das sein, das der Pastor Lorenzen seinem Patron von Stechlin so schildert: „Mein Heldentum — soll heißen, was ich für Heldentum halte — das ist nicht auf dem Schlachtfelde zu Hause, das hat keine Zeugen oder doch immer nur solche, die mit zu Grunde gehen. Alles vollzieht sich stumm, einsam, weltabgewandt. Wenigstens als Regel. Aber freilich, wenn die Welt dann ausnahmsweise davon hört, dann horch' ich mit auf und mit gespitzterem Ohr, wie ein Kavalleriepferd, das die Trompete hört. . . . Echtes Heldentum, oder um's noch

einmal einzuschränken, ein solches, das mich persönlich hinreißen soll, steht immer im Dienst einer Eigenidee, eines allereigensten Entschlusses. Auch dann noch, wenn dieser Entschluß schon das Verbrechen streift."

Als Beispiel wird folgender Fall angeführt: Ein amerikanischer Polarforscher, ein Leutnant Greeley, wird mit vier Genossen vom Schiff abgetrennt. Sie haben nur wenig Proviant bei sich, aber doch genau so viel, daß sie eine ihnen bekannte Ansiedelung erreichen können. Der Stärkste muß den Proviant tragen. Greeley merkt, daß die Vorräte schneller, als berechnet, zu Ende gehen und daß der Träger heimlich davon entwendet. Die drei, vom Hunger völlig geschwächt, haben nicht mehr die Kraft, dem einen Stärkeren offen entgegenzutreten. Man läßt ihn, scheinbar in aller Harmlosigkeit, vorausgehen und Greeley schießt ihn von hinten nieder. Pastor Lorenzen erklärt, das bewundern zu müssen. Denn Greeley hatte „die Führer- und die Befehlshaberstelle, zugleich die Richterpflicht, und hatte die Majorität von drei gegen eine Minorität von einem zu schützen. Greeley hatte unter allen Umständen Recht und Ordnung, die durch die Verhältnisse gegeben waren, zu verteidigen. Solche durch Verhältnisse gegebene Ordnung darf von einem einzelnen nie gestört und vernichtet werden — das ist Fontanesche Weltanschauung. Höher als der einzelne stehen ihm stets die „Verhältnisse", das heißt die das Verhalten und die Stellung der einzelnen zu einander regelnde Ordnung. Dieser Sinn für Ordnung ist nichts weiter als der notwendige Ausdruck des männlichen Kraftgefühls. Wer kraftvoll und mutig wagt, die Dinge nüchtern anzuschauen, wie sie thatsäch-

lich liegen, sieht, daß individuelle Kraft und persönliches Wollen sehr bald und überall ihre Grenze finden und daß sie sich mit dieser Grenze durch Beschränkung abfinden müssen. Kraft, Beschränkung und Ordnung gehören psychologisch immer zusammen, nur daß natürlich die Grenzen der Ordnung je nach dem Maße der Kraft näher oder ferner gesteckt sind. Stärker als der einzelne sind die Verhältnisse und Ordnungen, die ihn umschließen, die Ehe und Familie, die sozialen Beziehungen, der Staat. So proklamiert denn Fontane in „Irrungen Wirrungen" geradezu den Satz: „Ordnung ist Ehe", und die Liebe kann und soll da nicht allzuviel mitsprechen. Bis zu welcher Schärfe Fontane das Recht der Verhältnisse gegenüber dem Recht der Einzelnen betont, dafür gibt es in dem eben genannten Roman einen besonders charakteristischen Fall. Botho schwankt, ob er Lene nicht doch heiraten und die Liebe über Standesvorurteile und Familienrücksichten triumphieren lassen soll. Auf einem Ritt über Berlin hinaus trifft er auf die Begräbnisstätte des ehemaligen Berliner Polizeipräsidenten v. Hinckeldey, der bekanntlich im Duell gefallen ist. Er fragt sich: „Was predigt das Denkmal mir? Jedenfalls das eine, daß das Herkommen unser Thun bestimmt. Wer ihm gehorcht, kann zu Grunde gehen, aber er geht besser zu Grunde, als der, der ihm widerspricht." Ein „moderner", ich möchte sagen: ein freisinniger Mensch könnte gerade aus dem Fall Hinckeldey viel eher die entgegengesetzte Lehre ziehen: wer verdorrte, lebensunfähige Verhältnisse nicht bricht, der muß elendiglich zu Grunde gehen. Die stärkste Ordnung aber, die am sinnfälligsten in die

Augen springt, ist der Staat. Es gibt keinen anderen Dichter, der, nicht etwa aus irgendwelchen Ueberlegungen und abstrakten Prinzipien heraus, sondern ganz urwüchsig die Macht des Staates als eine durchaus notwendige und heilsame Realität empfunden hätte. In dem seine Kinderjahre behandelnden Memoirenwerk spricht er gelegentlich von den polnischen Freiheitskämpfen und der Begeisterung, die auch in Deutschland und besonders bei deutschen Poeten dafür geherrscht hätte. Für seine Person aber knüpft er daran die Bemerkung, „daß ich vielfach und mit geteiltem Herzen auf seiten der Polen stand und überhaupt, aller meiner Freiheitsliebe unerachtet, jederzeit ein gewisses Engagement zu Gunsten der geordneten Gewalten, auch die russische nicht ausgeschlossen, in mir verspürt habe. Freiheitskämpfe haben einen eigenen Zauber, und ich danke Gott, daß die Geschichte deren in Fülle zu verzeichnen hat. Was wäre aus der Welt geworden, wenn es nicht zu allen Zeiten tapfere, herrliche Menschen gegeben hätte, die mit Schiller zu sprechen, ‚in den Himmel greifen und ihre ewigen Rechte von den Sternen herunterholen'. So hat denn alles Einsetzen von Gut und Blut, von Leib und Leben zunächst meine herzlichsten Sympathien, obenan die Kämpfe der Niederländer, neuerdings die Garibaldischen. Aber noch einmal, es läuft, mir selber verwunderlich, ein entgegengesetztes Gefühl daneben her, und solange die Revolutionskämpfe des sicheren Sieges entbehren, begleite ich alle diese Auflehnungen nicht bloß mit Mißtrauen (zu welchem meist nur zu viel Grund vorhanden ist), sondern auch mit einer größeren oder geringeren, ich will

nicht sagen in meinem Rechts- aber doch in meinem Ordnungsgefühle begründeten Mißbilligung. Ein Zwergensieg gegen Riesen verwirrt mich und erscheint mir insofern ungehörig, als er gegen den natürlichen Lauf der Dinge verstößt. Ich kann es nicht leiden, daß ein alter Schäfer eine Kur ausführt, die Dieffenbach oder Langenbeck nicht zu stande bringen konnten. Jeder hat ein ihm zuständiges Maß, demgemäß er siegen oder unterliegen muß und in diesem Sinne blicke ich auch auf sich gegenüberstehende Streitkräfte. Ich verlange von 300 000 Mann, daß sie mit 30 000 Mann schnell fertig werden und wenn die 30 000 trotzdem siegen, so finde ich das zwar heldenmäßig und wenn sie für Freiheit, Land und Glauben einstanden, außerdem auch noch höchst wünschenswert, kann aber doch über die Vorstellung nicht weg, daß es eigentlich nicht stimmt. Ich habe nichts dagegen, dies mich stark beherrschende Gefühl, das mich mehr als einmal von der meine Sympathie fordernden Seite auf die schlechtere Seite hinübergeschoben hat, als philiströs oder subaltern oder meinetwegen selbst als moralisches Manko gekennzeichnet zu sehen, es kommt mir nicht auf Feststellung dessen an, was hier zu loben oder zu tadeln ist, sondern lediglich auf Aufklärung über einen bestimmten inneren Vorgang und demnächst darüber, ob sich solche Gefühlsgänge, sie seien nun richtig oder falsch, auch wohl sonst noch in einer auf freies Empfinden Anspruch machenden Seele vorfinden mögen.“ Diese Aeußerungen sind für Fontanes Art, gerade auch für seine künstlerische Art ganz ungemein bezeichnend. Ich frage: Warum eigentlich wünscht er die Uebermacht der größeren Masse, der

größeren Zahl? Aus Gerechtigkeitssinn nicht; denn er ist klug genug, zu begreifen, daß das größere Recht oft auf seiten der kleineren Macht ist. Ich glaube, antworten zu müssen: den Sieg der größeren Zahl verlangt er aus ästhetischen Rücksichten. Ich möchte sagen: es fällt ihm schlecht in die Augen, wenn das Größere unterliegt; das ist kein Verhältnis, keine Ordnung. An derselben Stelle übrigens macht er die Bemerkung, daß, wenn zwei Jungen, ein großer und ein kleiner, sich prügeln, er den Sieg des größeren verlangt und meint, dieses Verlangen werde bestimmt durch die „Macht der rein äußerlichen Erscheinung". Nun — diese „Macht der rein äußerlichen Erscheinung" ist eben das Aesthetische. Gewöhnlich werden Staat und Kunst, individuelles Ausleben und staatlicher Zwang als Gegensätze empfunden. Der Staat wird als etwas, wenn auch Notwendiges, so doch Unästhetisches, Unkünstlerisches angesehen. In Fontane haben wir den sehr seltenen Fall, daß ein Dichter auch den Staat und die Ausübung der ganz realen und brutalen Staatsgewalt als ästhetisch empfindet, und zwar ganz naiv so empfindet.

Die ästhetische Grundlage seines Ordnungssinnes wird übrigens auch an einem für sich sehr unbedeutenden und kleinen Fall deutlich. Er ging einmal, noch als junger Mann, mit dem ebenfalls noch jungen Storm die Linden hinunter, nach Kranzler zu. Storm äußerte den Wunsch hineinzugehen, befand sich aber in nichts weniger als zureichender Toilette. Das empfand Fontane als peinlich, als um so peinlicher, da gerade Gardekürassier-Offiziere den Eingang besetzt hielten. Fontane ist hier sicherlich nicht von dem Gefühl der

Leute beseelt, die es als Schande empfinden, mit ärmlich Gekleideten gesehen zu werden. Aber es ist unästhetisch, es stört den einheitlichen Anblick, mit zu kurzen Hosen eigenartigster Färbung, einem blank getragenen Röckchen und einem statt der Wäsche seltsam um den Hals geschlungenen Shawlungeheuer dort hineinzugehen, wo sonst alles reich und vornehm, blank und leuchtend ist. Von demselben ästhetischen Empfinden eingegeben ist auch die Aeußerung, die Botho zu Lene über die originelle Frau Dörr macht, als es sich darum handelt, sie auf einem Spaziergang mitzunehmen oder lieber zu Hause zu lassen. Sie muß zu Hause bleiben, denn — so erklärt Botho —: „Frau Dörr, wenn sie neben deiner Mutter sitzt oder den alten Dörr erzieht, ist unbezahlbar, aber nicht unter Menschen. Unter Menschen ist sie bloß komische Figur und eine Verlegenheit." —

Ich bin in diesem Stück meiner Ausführungen von der männlichen Kraft und dem Persönlichkeitsgefühl ausgegangen, das Fontane zu eigen war. Im Zusammenhang damit habe ich seinen Ordnungssinn und sein Staatsgefühl erläutert. Dieses Persönlichkeitsgefühl wirkt noch in anderer Richtung bestimmend auf die Art seines künstlerischen Gestaltens ein und trennt ihn von allermodernsten Kunstrichtungen. Wir haben heute eine Anzahl Künstler, die mit Virtuosität es fertig bekommen, in die Seelen anderer hineinzuschlüpfen, völlig in den Gestalten, die sie darstellen wollen, aufzugehen und ihre eigene Persönlichkeit möglichst zu verlieren. So ist Fontanes Darstellungsart nie beschaffen. Er bleibt stets außerhalb der Dinge

und Verhältnisse, die er schildert; er verharrt auf seinem eigenen Standpunkt; er wahrt stets den von ihm darzustellenden Menschen gegenüber eine gewisse Distanz. Es liegt ihm gar nichts daran, die Dinge etwa ihrer innersten Natur nach nur objektiv hinzustellen. Was er gibt, sind vielmehr nur Bilder, die er mit den ihm eigenen Augen sinnenfällig wahrgenommen hat. So naturwahr die Fontaneschen Gestalten auch dem Leben entnommen sind, sie tragen doch alle die subjektive Eigenart ihres Schöpfers an sich. Wie zwischen sich und den Menschen, so wahrt er auch zwischen sich und der Natur eine gewisse Distanz. Wir haben in der modernen Kunst Figuren, die ihr individuelles, spezifisch menschliches Selbst möglichst abstreifen und durch völliges Versenken und Einswerden mit der Natur wieder Größe und Ruhe gewinnen möchten. Ein bezeichnendes Beispiel dafür findet sich bei Knut Hamsun, in einer Meditation, die er den Leutnant Glahn in dessen Waldeinsamkeit anstellen läßt und die ich seiner Zeit schon citierte. „Alles läßt sich mit mir ein, vermischt sich mit mir, ich liebe alles. Ich nehme einen trockenen Zweig auf und behalte ihn in der Hand. Der Zweig ist beinahe verfault. Seine dürftige Rinde macht Eindruck auf mich. Mitleid durchzieht mein Herz.“ Er legt den Zweig ganz behutsam auf den Boden zurück und vermag sich nur thränenden Auges davon zu trennen. So weit geht Fontanes Naturgefühl nie, daß ihm ein vertrockneter, angefaulter Zweig Thränen entlocken könnte, weil er sich mit ihm gewissermaßen eines Wesens fühlte. Hamsuns Naturgefühl ist ein naturalistischer Pantheismus. In Fontanes Art, Menschen

sowie Natur zu empfinden, liegt etwas Monotheistisches. Er steht vor den Menschen und vor der Natur als einheitliches, selbständiges, in sich geschlossenes, überlegenes Wesen.

Wie vor der Natur als Dichter, genau so steht er auch vor den Werken der Kunst als Kritiker. Ein paar Beispiele aus seiner kritisierenden Thätigkeit sollen das erweisen. Bekannt und viel gerühmt ist es, daß er, ein Siebzigjähriger, der Wegbereiter Hauptmanns gewesen ist. Ueber dessen Drama „Vor Sonnenaufgang“ schreibt er: „Der Ton ist bei Arbeiten wie dieser, die viel von der Ballade haben, nahezu alles. Denn er ist gleichbedeutend mit der Frage von Wahrheit oder Nichtwahrheit. Ergreift er mich, ist er so mächtig, daß er mich über Schwächen und Unvollkommenheiten, ja selbst über Ridikülismen hinwegsehen läßt, so hat ein Dichter zu mir gesprochen, ein wirklicher, der ohne Reinheit der Anschauung nicht bestehen kann und diese dadurch am besten bekundet, daß er den Wirklichkeiten ihr Recht und zugleich auch ihren rechten Namen gibt.“ Sogar der im Naturalismus noch ein gutes Stück mehr leistenden „Familie Selicke“ gegenüber verhält er sich — wenn auch ein bißchen skeptisch — so doch durchaus nicht abweisend. „Ich habe keine bestimmte Antwort darauf; man muß es abwarten, wie so vieles andere. Einmal geht das, einmal laß ich mir das gefallen, sogar unter wärmster und bewundernder Anerkennung gefallen. Und wenn der Ostermontag mal wieder auf den 7. April fällt, dann mag es auch mal wieder gehen.“ Unähnlich vielen anderen Verehrern Hauptmanns, wußte er auch Sudermann sehr wohl zu

schätzen, über dessen „Fritzchen“ z. B. — in „Morituri“ — er einmal schrieb: „Fritzchen ist eine ganz glänzende Leistung, so was außerordentlich Gutes, künstlerisch Abgerundetes, daß ich ganz baff bin. Etwas so eminent Gelungenes wird nur sehr selten geschrieben.“ Derselbe Mann aber, der nicht nur für Hauptmanns Erstlingswerk Worte wärmsten Lobes schreibt, sondern auch unter „wärmster und bewundernder Anerkennung“ die „Familie Selicke“ sich „gefallen“ läßt, derselbe Mann schreibt über ein Drama Heyses: „Die Weisheit Salomos“: „Diese wenigstens mich persönlich durch die Mittelakte hin begleitenden Zweifel gipfelten in der Frage nach der historischen, ja, die Wahrheit zu gestehen, auch nur der menschlichen Möglichkeit dessen, was uns von Scene zu Scene vorgeführt wurde. . . . Die große Schlußscene schuf aber Wandel hierin, indem sie mich plötzlich auf die Stelle stellte, von der aus das Stück betrachtet sein will. Geschichte hin, Geschichte her. Ja, weitergehend, auch der alltägliche Mensch kommt hier nicht in Frage. . . . Was zur Erscheinung gebracht werden soll, ist nicht Wirklichkeit, sondern das Ideal.“ Fontane schließt, nach dem Schillerschen Grundsatz: „Was sich nie und nirgends hat begeben“ u. s. w. habe Heyse ein Stück geschaffen, „das weder auf kulturhistorische Korrektheit noch auf Durchschnittswahrscheinlichkeit, sondern lediglich auf sein poetisches Vollmaß, auf Schönheit und Erhebung angesehen sein will. Der Realismus, der unsere Zeit beherrscht und dem ich selber ein so großes Recht vindiziere, — so groß ist dieses Recht nicht, daß jede andere Weise daneben zu verstummen hätte.“ Für Fontane sehr charakteristisch

ist die Art, wie er einmal ein Lublinersches Stück — „Der Name“ — kritisiert: „Man muß nicht mehr wollen, als man kann. Das Uebersichhinausstreben ist respektabel, oft groß, und manchen kleidet es auch. Lieber ein natürlicher Kult von Vitzliputzli, als ein Zwangskult von dem „Kunsthöheren“. Lubliner ist ein Talent und auf seinem eigensten Gebiet, auf dem Gebiete der Einfädlungen und Schürzungen fast ein großes Talent. Er ist auch ein Mann glücklicher Einfälle. . . . Vor zehn, zwölf Jahren, als er auftrat, habe ich das alles nicht so stark empfunden. Jetzt aber steh' ich auf dem Standpunkte, daß ich, neben vielem anderen, auch den dramatischen Tausendkünstler gelten lasse, den Lustspiel-Bellachini. . . . Ich bewundere das jetzt ganz aufrichtig und quäle keinen Menschen mehr mit Feststellung der Grenze zwischen Kunst und Kunstfertigkeit.“

Ein solcher Kritiker, der nahezu für alles ein paar liebenswürdige und lobende Worte fand, war natürlich sehr beliebt, und es ist begreiflich, daß am 4. Januar 1890, als Fontanes siebzigjähriger Geburtstag offiziell — unter Anwesenheit des Kultusministers — gefeiert wurde, der Leiter der „Vossischen Zeitung“ erklären konnte, „es sei ihm in fast zwanzigjähriger Thätigkeit an unserer Zeitung nicht einmal als Theaterreferent gelungen, sich Feinde zu machen.“ Dies spricht gewiß für die Liebenswürdigkeit des Menschen. Aber was beweist es für die Tüchtigkeit des Kritikers? Verrät es nicht eine arge Geschmacklosigkeit, Hauptmann und Schlaf, Heyse und Lubliner zugleich zu loben? Ich glaube nein! Um von vornherein meine Meinung über Fontane als Kritiker zu sagen: auch als solcher steht

er, wie als Dichter, auf dem Standpunkt, anzuerkennen, „das, was ist“. Auch die Theaterwelt sah er an, wie sie wirklich ist, und nicht, wie sie sein sollte und doch nicht sein kann. Es besteht aber in dieser Theaterwelt die unerschütterliche Thatsache, daß „Im weißen Rößl“ mehr aufgeführt wird und aufgeführt werden muß, als „Rosmersholm“. Für hundert Ibsen-Vorstellungen findet sich nirgends in der Welt ein Publikum. So sind eben die Menschen beschaffen. Auch in der Kunst herrscht das Gemeine und Alltägliche über das Seltene und Sonntägliche. Und auch in der Kunst wie im Leben muß der Realist, der realistische Kritiker, den Mut haben, dieses „Gemeine“ anzuerkennen, weil es eben existiert und eine Macht ist. Ist es vielleicht von einem Theaterdirektor zu verlangen, daß er an dem Abend, an dem das „weiße Rößl“ zum hundertstenmal vor überfülltem Hause paradiert hat, vor den Vorhang tritt und dem höchst vergnügten Publikum etwa folgende Rede hält: „Liebenswürdiges Publikum! Die Thatsache der hundertsten Aufführung dieses völlig unlitterarischen Stückes, das mir meine Kasse bis an den Rand zu wiederholten Malen gefüllt hat, beweist alles für Ihren schlechten Geschmack. Aus Gründen der Strafe sowohl wie der Erziehung wird jetzt in meinem Kunsttempel zweihundertmal ‚Rosmersholm‘ und dazwischen eingestreut hundertmal ‚Die Macht der Finsternis‘ zur Darstellung gelangen.“ Kann man dergleichen fordern? Natürlich nicht. Ist es aber unmöglich, wahrer Kunst beim breitesten Publikum Eingang zu verschaffen, dann ist es auch geschmacklos, allen Witz und alle — oft nur zu affektierte — Entrüstung gegen diese Posse

und jenen Schwank ins Feld zu führen. Hier kann es — zumal in einer Tageszeitung, die doch lange Auseinandersetzungen über Kunstideale und Theaterprinzipien gar nicht gestattet — nur darauf ankommen, jedes in seiner Art zu verstehen und zu behandeln. Das ist die Art Fontanescher Kritik. Und diese Art ist nicht in Schwäche begründet. Nur wer einen festen Standpunkt und klare Augen hat, kann Gutes und Schlechtes, Hohes und Niederes an sich vorüberziehen lassen, ohne selber verwirrt und schwindelig zu werden. Jedes in seiner Art verstand Fontane zu würdigen. Es mußte nur eine Art haben, eigenartig sein, gesteckte Grenzen nicht überspringen wollen. Und wo Eigenart, Einheitlichkeit ist, da ist auch Wahrheit, wenn auch nur subjektive Wahrheit. Hauptmanns Drama ist von einer einheitlichen Grundstimmung getragen, aber auch Heyses Werk. Wenn die Stimmungen auch grundverschieden sind, — wenn sie nur rein und stark in den Dichtern erklingen, dann sind sie berechtigt, dann sind sie wahr und natürlich. So wird auch Ibsen von Fontane gewertet, in den „Gespenstern“ z. B.: „Wir werden nicht hingerissen beziehungsweise niedergeworfen durch die Wahrheit, die darin lebt, sondern einfach durch Ibsens Glauben, durch den künstlerischen Ernst seines Schaffens. Was heißt Wahrheit? Der Dichter, als er das Stück schrieb, war von einer Idee erfaßt, die ihm Wahrheit war und die es ihn drängte, als Wahrheit zu bekennen.“ Im übrigen allerdings meint Fontane über den großen Norweger, und diese Meinung ist echt Fontanesch: „Was aber seine mannigfachen, menschheitbeglückenden Probleme angeht, so kann ich nur mit

dem alten Kopelke (aus „Familie Selicke"), dem ich mich überhaupt verwandt fühle, sagen: „Alles Mumpitz". Da spricht wieder ganz das „Kind" aus Fontane, das wohl Lust hat am sinnlichen Schauen, aber keinen Blick für Probleme, Ideen, Rätseltiefen. Das „Kind" Fontane vermag den „Greis" Ibsen im Grunde gar nicht zu verstehen, wobei ich — wohlgemerkt — den „Greis" ebensowenig als Tadel meine, wie das „Kind". Die kindliche Schaulust gegenüber der Schaubühne, die Frische mit der Fähigkeit nicht nur, sondern dem Verlangen, neue Eindrücke aufzunehmen, und der gute Glaube und hoffnungsvolle Optimismus treten sehr schön in folgender Aeußerung des „alten Fontane" vor: „Wir sind beim Experimentieren und alles, was sich gegen unsere Experimentierkünste sagen läßt, ist ihre Kärglichkeit und Schüchternheit. Der Mitbewerb ist viel zu klein und beschränkt. Solche Unberühmtheiten, die morgen schon Berühmtheiten sein können, gibt es viele." Bemerken möchte ich übrigens noch, daß der bewußte Förderer einer neuen Kunst nicht etwa erst im Jahre der „Freien Bühne" in ihm erstanden ist. Bereits 1885 schreibt er in seinem Buche über Friedrich Scherenberg: „Die Bedeutung der Scherenbergschen Gedichte liegt ganz einfach in ihrer Originalität. . . . Originelle Dichtungen sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß. Und ich bin der letzte, der an diesem Fundamentalsatze zu rütteln und zu rühren gedenkt. Andererseits aber krankt unsere Litteratur — wie jede moderne Litteratur — so schwer und so chronisch wer-

dend an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkt angelangt sind, wo sich das Originale, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Epoche das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt.“ —

Als Dichter wie als Kritiker war Fontane derselbe, mußte derselbe sein, weil er als Mensch eine Einheit war, die sich immer gleich bleiben muß. Und er — 1819 geboren — lebte in Zeiten, in denen die Einheit eines Charakters sehr wohl hätte in die Brüche gehen können. Aber weder Reaktion noch Revolution haben ihm einen Knick gegeben. Nicht Hegel und nicht die Feuerbach, Bauer und Strauß, Marx und Lassalle haben seiner Natur Bahn weisen können, obwohl er mit manchem von diesen direkt oder wenigstens indirekt in Berührung gekommen ist. Das hat er mit Bismarck gemein, von Gedankenströmungen sich niemals den Kurs der Lebensfahrt bestimmen zu lassen. Er hatte die Freude der Sinne und des Sehens. Schon mehrmals bezeichnete ich ihn als einen Realisten. In der Fontanescher Kunst eigenen Mischung von Persönlichem und Sachlichem, Subjektivem und Objektivem scheint mir das innerste Wesen des Realismus zu liegen, im Gegensatze zum Naturalismus sowohl wie Idealismus. Im Naturalismus trachtet der Künstler danach — ich habe es zu Beginn dargelegt —, in den Menschen und in der

Natur aufzugehen, die Verhältnisse nur „objektiv", ihrer „wirklichen" Natur nach, zu schildern. Daß dieses Trachten, sich zu entäußern, sich aufzugeben, in der That seinen Grund in einer gewissen individuellen Kraftlosigkeit hat, wird darin ganz deutlich, daß sich der Naturalismus sehr schnell zum Mysticismus und Symbolismus entwickelt hat. Nach der anderen Richtung hin steht der Realismus wieder im Gegensatz zum Idealismus. In diesem ordnet sich die Individualität eines Künstlers einer bestimmten, als objektiv richtig und verbindlich geglaubten Weltanschauung, einem geistigen Prinzip unter, von wo heraus ein bestimmter Maßstab an Menschen und Natur angelegt wird. Die realistische Kunst erfordert eine selbständige Persönlichkeit, die mit dem geraden und klaren Spiegel der Augen die Bilder der Außenwelt unversehrt auffängt, eine Persönlichkeit, die den Mut hat, die Dinge in ihrer nackten Wirklichkeit zu betrachten, die — um Fontanisch zu reden — „sich nichts weismachen läßt". Der realistische Dichter muß von gerader, natürlicher, kraftvoller und offener Natur sein, mit freiem Blick, gesunder Schau- und Sinnenlust, unbeirrt von philosophischen Abstraktionen, unerdrückt von harten Wirklichkeiten und ungequält von unstillbarer und unerfüllbarer Sehnsucht. Die realistische Kunst, da sie die Kraft hat, anzuerkennen „das, was ist", muß im Grunde optimistisch und von sieghafter Heiterkeit sein. Das kann der realistische Künstler alles nur erfüllen vermöge einer Harmonie zwischen seinem subjektiven Innenleben und der objektiven Außenwelt. Der Realismus ist die Synthese von Naturalismus und Idealismus. Wenn ich früher Idealismus und Natu-

ralismus in ihrer Lage zu den wahren Wirklichkeiten mit Zenith und Nadir verglich, so bedeutet der Realismus gewissermaßen den Mittelpunkt der Welt und des Lebens, den Treffpunkt von Sein und Schein. Ein solcher Realistiker war Fontane. Auch Goethe war es. Man hat in der That gesagt — und man darf es auch sagen — Fontane hat etwas mit Goethe gemein, etwas. Denn das Gebiet, das beide beherrschten und die Welt, die sie zur Darstellung brachten, verhält sich etwa wie eine Provinz zum ganzen Erdenrund.



Druckfehler-Berichtigung.

Seite 107 Zeile 3 v. u.: lies Hegesias statt Paionios.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C003315200

